

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**TESIS DOCTORAL**

**El concepto del doble en la fotografía artística: el Doppelgänger**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Lidón Ramos Fabra**

DIRECTORES

**Mariano de Blas Ortega**  
**María Isabel Castro Díaz**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**Departamento de Pintura**



**EL CONCEPTO DEL DOBLE EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA:  
EL DOPPELGÄNGER**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Lidón Ramos Fabra**

Bajo la dirección de los doctores  
Mariano de Blas Ortega  
María Isabel Castro Díaz

**Madrid, 2015**



# **EL CONCEPTO DEL DOBLE EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA: EL DOPPELGÄNGER**

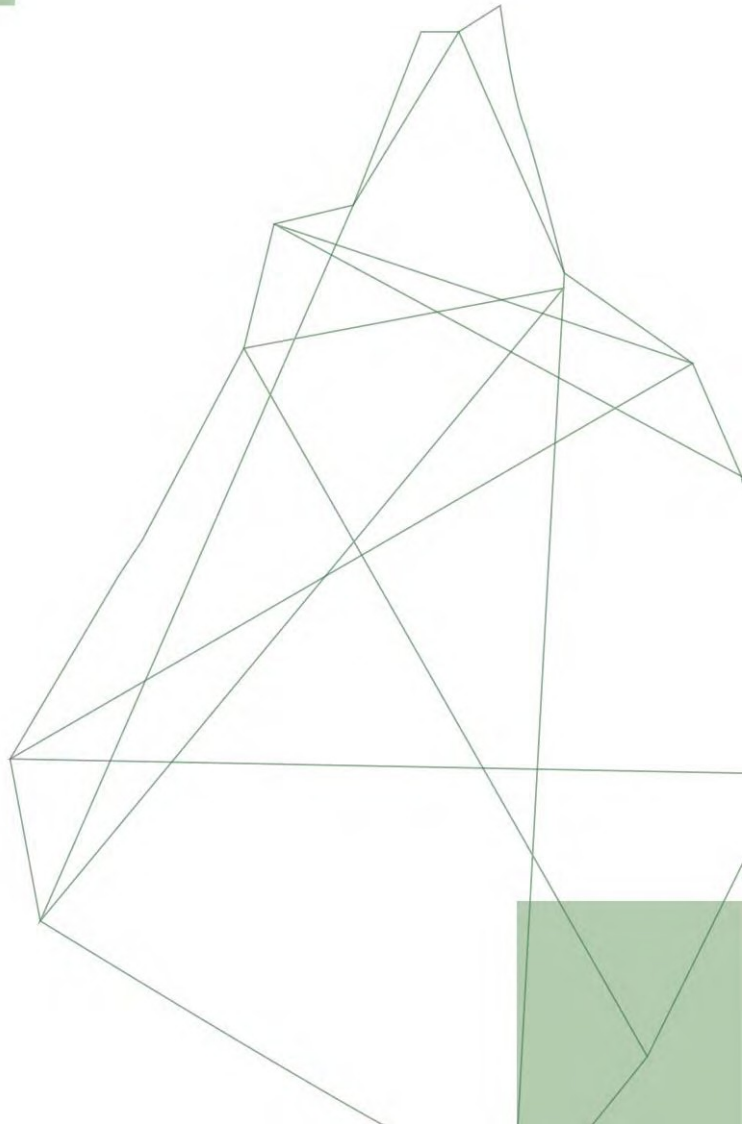
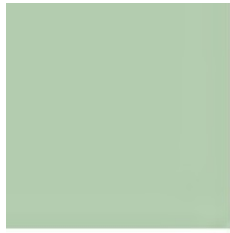
**Lidón Ramos Fabra**

Tesis doctoral dirigida por Mariano de Blas Ortega y María Isabel Castro Díaz

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Pintura (Pintura-Restauración)







## EL CONCEPTO DEL DOBLE EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA: EL DOPPELGÄNGER



EL CONCEPTO DEL DOBLE EN LA FOTOGRAFÍA  
ARTÍSTICA: EL DOPPELGÄNGER

**Tesis Doctoral: Lidón Ramos Fabra**

Dirigida por:

Doctor Mariano de Blas Ortega Profesor Titular del Departamento de Pintura,  
Universidad Complutense de Madrid

Doctora María Isabel Castro Díaz, Universidad Francisco de Vitoria de Madrid

**Madrid, 2015**



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha podido ser realizada gracias a la inestimable ayuda del Dr. Mariano de Blas Ortega, Profesor Titular del Departamento de Pintura de la Universidad Complutense de Madrid y a la Dra. María Isabel Castro Díaz, Profesora Contratada Doctor en la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid por sus aportaciones, constante apoyo y su afecto.

La realización de esta tesis doctoral no se hubiese podido llegar a cabo sin el incondicional apoyo, consejos y constante supervisión de Maribel.

A mis padres Chimo y Marisa, por el cariño y el respeto. A mis amigos y familiares que han entendido el abandono de los últimos meses, por su ayuda, las cañas, risas y charlas, Joaquín, Carol, Rebeca, Adriana, Juan Pablo e Iván, por estar siempre ahí.

A Julia, imposible sin ti y tu apoyo constante.

No quiero olvidar a los artistas y profesionales que han ayudado a llevar a buen término esta tesis y en especial a todos los que desinteresadamente se me han concedido su tiempo y sus conocimientos, Cornelia Hediger, Reiko Nonaka, Martin Liebscher y Miriam Chorne.

A todos mi cariño y respeto.



## INDICE

PROLOGO	15
RESUMEN INGLES-ESPAÑOL	17
INTRODUCCIÓN	23
<b>PLANTEAMIENTO</b>	
<b>MOTIVACIÓN</b>	
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	
<b>OBJETO DE INVESTIGACIÓN</b>	
<b>METODOLOGÍA</b>	
<b>ESTRUCTURA DE LA TESIS</b>	
<b>UTILIDAD Y APORTACIONES</b>	
 PARTE 1: DEFINICIÓN Y ORÍGENES DEL DOPPELGÄNGER	 33
1. EL CONCEPTO DE “DOPPELGÄNGER”:	35
1.1 Origen y antecedents	37
1.2 Aparición del Doppelgänger	42
1.3 Antecedentes históricos y mitológicos	43
 2. EL DOPPELGÄNGER A TRAVÉS DE LA CIENCIA Y LA MEDICINA.	 50
 3. EL DOPPELGÄNGER COMO REALIDAD EN PSICOLOGÍA,	 60
3.1 Explicaciones psicológicas del fenómeno del Doppelgänger.	62
3.2 La influencia de Freud y lo siniestro en el concepto del doble	67
3.3 El doble según Jung: La sombra	72
3.4 El doble según Otto Rank	73



4. EL DOPPELGÄNGER COMO ELEMENTO LITERARIO.	76
<b>4.1 Distintas percepciones del fenómeno del doble en la literature</b>	78
5. EL DOPPELGÄNGER A TRAVÉS DEL CINE.	86
PARTE 2: EL DOPPELGÄNGER EN EL ARTE.	100
6. APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DEL DOPPELGÄNGER COMO ENTIDAD INDIVIDUAL EN EL ARTE.	102
<b>6.1 El espejo</b>	105
<b>6.2 El reflejo (Narciso)</b>	115
<b>6.3 El autorretrato</b>	119
<b>6.4 La máscara o disfraz</b>	123
7. EL DOBLE A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA.	134
<b>7.1 De los inicios a la popularización de la fotografía</b>	136
<b>7.2 La manipulación fotográfica y la era digital como aliados del Doppelgänger</b>	
PARTE 3: EL DOPPELGÄNGER EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA ACTUAL.	154
8. CONTEXTO ARTÍSTICO.	156
<b>8.1 Reinterpretación de lo siniestro en la actualidad</b>	158
Un nuevo contexto de creación	
<b>8.2 Referentes fundamentales. Estudio de cuatro casos: Crewdson, Olaf, Wall, Taylor-Wood</b>	165
<b>Gregory Crewdson</b>	
<b>Jeff Wall</b>	

**Sam Taylor-Wood**  
**Erwin Olaf**

9. LA EVOLUCIÓN DEL DOPPELGÄNGER EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.	188
<b>De Diane Arbus a las propuestas actuales.</b>	
9.1 Elementos definitorios del Doppelgänger fotográfico	190
<ul style="list-style-type: none"><li>• Lo siniestro</li><li>• La narratividad</li><li>• La escenificación</li><li>• La utilización del doble: Duplicación/multiplicación de un personaje o varios.</li></ul>	
9.2 Evolución del Doppelgänger fotográfico: Análisis de obras y artistas	207
CONCLUSIONES.	236
ANEXO: ENTREVISTAS.	250
A. Entrevista a Cornelia Hediger	252
B. Entrevista a Martin Liebscher	260
C. Entrevista a Reiko Nonaka	266
D. Entrevista a Miriam Chorne	274
ANEXO: OBRA PERSONAL	284
BIBLIOGRAFÍA	306
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	318



El Doppelgänger como nueva tipología fotográfica, responde a una investigación que comenzó en 2007 y surge del interés por una temática poco conocida dentro de la investigación fotográfica.

La tesis propone el estudio extenso y sistemático de un campo delimitado de la fotografía basada en la narratividad y en la representación del doble dentro de la imagen.

Proponemos aquí el Doppelgänger como una nueva tipología fotográfica, que actúa como instrumento de las necesidades artísticas narrativas y psicológicas alejándose de planteamientos documentales tradicionales. A partir de la definición de este concepto y sus manifestaciones en la fotografía artística, y del análisis de una amplia muestra de autores de referencia, presentaremos el desarrollo de una tendencia fotográfica con entidad propia.

La categorización de una tipología fotográfica como esta surge de la necesidad que plantea la propia fotografía, cuando los términos tradicionales resultan insuficientes para determinar y definir los nuevos movimientos y tendencias que están surgiendo, la investigación, el análisis y la semiótica nos ayudan a entender los distintos procesos creativos de los artistas.

La fotografía ha adquirido relevancia tanto en cuanto ya no concebimos nuestra época sin ella, se ha convertido en un lenguaje fundamental dentro de las relaciones personales y profesionales y el estudio semiótico en una asignatura pendiente de integrarse en las estructuras educativas tradicionales.

La investigación se planteará y desarrollará mediante la definición del concepto, antecedentes históricos, posibles influencias, necesidades básicas, desarrollo, contextualización de la teoría y la clasificación taxonómica. Finalmente, en las conclusiones, se propondrá resolución de problemas y planteamientos resolutivos.

Para este trabajo pretendemos incluir una serie de entrevistas originales. No solo las entrevistas que aportaremos como documentación realizadas en el marco periodístico o científico de los diferentes textos, sino entrevistas originales realizadas específicamente para esta tesis.

El tema sobre el que aquí estamos trabajando es delicado e innovador. Formularemos una tesis, con una base teórica que parte de una antigua leyenda germánica, tomando fuentes históricas y de la herencia cultural rigurosamente documentadas.

Finalmente a modo de cierre incluiremos varios anexos, un anexo en el que estarán incluidas las transcripciones íntegras de las entrevistas con un breve currículum de cada uno de los entrevistados, un anexo en el que se hablara de mi propia obra artística y una bibliografía

completa de todos los textos utilizados en mayor o menor medida para la investigación previa a este trabajo científico.

## **Introduction**

The Doppelgänger, threatening double that responds to a death instinct, is a constant in popular culture and art history. This thesis raises and defends the Doppelgänger as an artistic typology with a character of its own. Through the study of authors and projects, a photographic trend is discussed, and some structural common elements are detected: the search for the ominous, a pictorialist trend, the fragmented narrative, staging, the multiplication of the subject, and some complex underlying psychological factors.

## **Synthesis, objectives and results**

The interest of this investigation relies not only in the collection and taxonomic datation of an artistic trend (which in this case utilises the photographic medium), but also in the analysis of its implications and its relevance within a pictorial and narrative tradition, as well as within the context of contemporary art.

The Doppelgänger is presented as a new photographic typology that, though it has begun to acquire own entity as such, it already counts with a great diversity of artists that frame their artistic work within its parameters. It is certainly difficult to classify or make a fixed taxonomy from a set of artists who seem to respond to the same type, even more when the sources, inspiration and conceptual design of the work may seem excessively disparate. Therefore we have found that more than precise taxonomies, what has been shown in this thesis is a flexibility on the type itself to host artistic and photographic proposals that, occasionally or constantly, share a vision of the double through the photographic, the internal relationships of the image and the external relationships with the viewer, and some uniquely coded expression and feeling modes related to them all.

Through the research of authors and cases, some unifying elements have been detected and defined. These elements, in fact, give the Doppelgänger own entity: Current artists studied in the third part of this investigation (Martin Libscher, Cornelia Hediger, Anthony Goicolea, Ruud van Empel, Maja Daniels, Andrej Glusgold, Maia Flore, Chantal Michel, Anja Niemi, Ixone

Sadaba, Iñigo Navarro Dávila, Kelli Connell, Tereza Vlckova, Wendy McMurdo, Ariko Inaoka, Mary Ellen Mark, Diane Arbus, Bernd Preiml, Yesim Ozugeldi, Loreta Lux, Mira Nedyalkova, and Françoise Bruenlle) are based on different approaches to reach common results.

Throughout the investigation some lines and factors inherent to Doppelgänger are drawn:

- The uncanny, which arises from the concept developed by Freud in the early XXth century, describing the main generators of the uncanny;
- The narrative, as an strategy which allows the artist to express and structure the conceptual idea inside and outside the picture.
- The staging, which contextualizes and defines the physical environment in which the action occurs, and gives strenght and coherence within the particular aesthetic of each artist.
- The use of the double, as duplication/multiplication of a character or more, i.e., the multiplication of the image of one subject (or more) as narrative means to express the conceptual ideas that constitute the photographic work.

## **Findings of the investigation**

As we can see, this new photographic typology has had a clear evolution since experimenting with double exposure or twin photography to the Doppelgänger.

Although there seems to be a clear diferenciation between the twin photography (physical twin) and the photography of the Doppelgänger (psychological twin), the basic principles are common. We must not forget that a Doppelgänger is a psychological photography with an inherent disturbing factor. And the twin photography is a “real” portrait of “real” twins. What it is common, and therefore we consider that the twin photography is an antecedent, is that in the twin photography, the psychological portrait, the uncanny factor comes vision of the photographer herself, who focuses her perception of the twins in the final photograph. The Doppelgänger takes up this idea and generates its own twins to portrait consciously that uncanny factor, in an intent of an obvious psychological narrative.

The methodical analysis of the interests and the external influences applied to the specific interests in each author are analyzed trying to determine the origin of a common interest. With the definition of the elements that support this typology called Doppelgänger (the uncanny, the narrative, the staging and the use of the double) we wanted to clarify, explain and objectify the strategies used by different artists that belong to this typology.

This thesis demosntrates the existence, specificity and usefulness of this new typology, and moreover opens up a new field of study in photography, such as twin photography (twin

photography related to physical twins and how they are interpreted by both the artist and the viewer). The validity of the hypothesis presented has been proved, as well as the continuous incorporation of new artists that can be assigned to this photographic typology.

## TRADUCCIÓN RESUMEN INGLÉS

### EL CONCEPTO DEL DOBLE EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA:

#### EL DOPPELGÄNGER

## Introducción

El Doppelgänger, doble amenazante que responde a una pulsión de muerte, es una constante en la cultura popular y en la historia del arte. La tesis plantea y defiende el Doppelgänger como una tipología artística con entidad propia. A través del estudio de autores y proyectos, se defiende una tendencia fotográfica actual que posee unos elementos comunes vertebradores: la búsqueda de lo ominoso, una tendencia pictorialista, la narración fragmentada, la escenificación, la multiplicación del sujeto o sujetos, y unos complejos factores psicológicos subyacentes.

## Síntesis, objetivos y resultados

Lo novedoso de esta investigación reside no solo en la recopilación y datación taxonómica de una tendencia artística (que en este caso utiliza el medio fotográfico), sino en el análisis de sus implicaciones y su pertinencia dentro de una tradición de lo pictórico y lo narrativo, así como en el contexto del arte actual.

Hemos presentado el Doppelgänger como una nueva tipología fotográfica que, aunque como tal ha empezado a adquirir entidad propia en la actualidad, ya cuenta una gran variedad de artistas que enmarcan su quehacer artístico dentro de sus parámetros. Resulta, sin duda, difícil realizar una clasificación o taxonomía fija a partir de un conjunto de artistas que responden a una misma tipología, y más cuando la procedencia, inspiración y la concepción conceptual de la obra puede parecer dispar en exceso. Por ello hemos comprobado que más que unas taxonomías precisas, lo que se ha puesto de manifiesto en esta tesis es una flexibilidad de la propia tipología para acoger propuestas artísticas y fotográficas que, de manera puntual o constante, comparten una visión de lo doble a través de lo fotográfico, de las relaciones internas de la imagen y de las relaciones externas con el espectador, y unos modos de expresionismo y sentimiento singularmente codificados afines a todos ellos.



A través de la investigación de autores y casos, se han detectado y definido unos elementos vertebradores que, en efecto, confieren al Doppelgänger de entidad propia: Los artistas actuales estudiados en la tercera parte de esta investigación (Martin Libscher, Cornelia Hediger, Anthony Goicolea, Ruud van Empel, Maja Daniels, Andrej Glusgold, Maia Flore, Chantal Michel, Anja Niemi, Ixone Sadaba, Iñigo Navarro Dávila, Kelli Connell, Tereza Vlckova, Wendy McMurdo, Ariko Inaoka, Mary Ellen Mark, Diane Arbus, Bernd Preiml, Yesim Ozugeldi, Loreta Lux, Mira Nedyalkova, y Francoise Bruenlle) parten de planteamientos diferentes para llegar a resultados comunes.

A lo largo de la investigación se han extraído unas líneas o factores inherentes al Doppelgänger:

- Lo siniestro, que surge del concepto desarrollado por Freud a principios del siglo XX, en el que se describen los principales elementos generadores de lo siniestro;
- La narratividad, como estrategia mediante la cual el artista puede expresar y estructurar la idea conceptual dentro y fuera de la imagen;
- La escenificación, que contextualiza y define el entorno físico en el que se produce la acción, dota de solidez y coherencia a la imagen dentro de la estética privativa de cada uno de los artistas que la utilizan;
- La utilización del doble, como duplicación/multiplicación de un personaje o varios, es decir, la multiplicación de la imagen de uno o varios personajes como medio narrativo para expresar las ideas conceptuales sobre las que se constituye la obra fotográfica.

### **Conclusiones de la investigación**

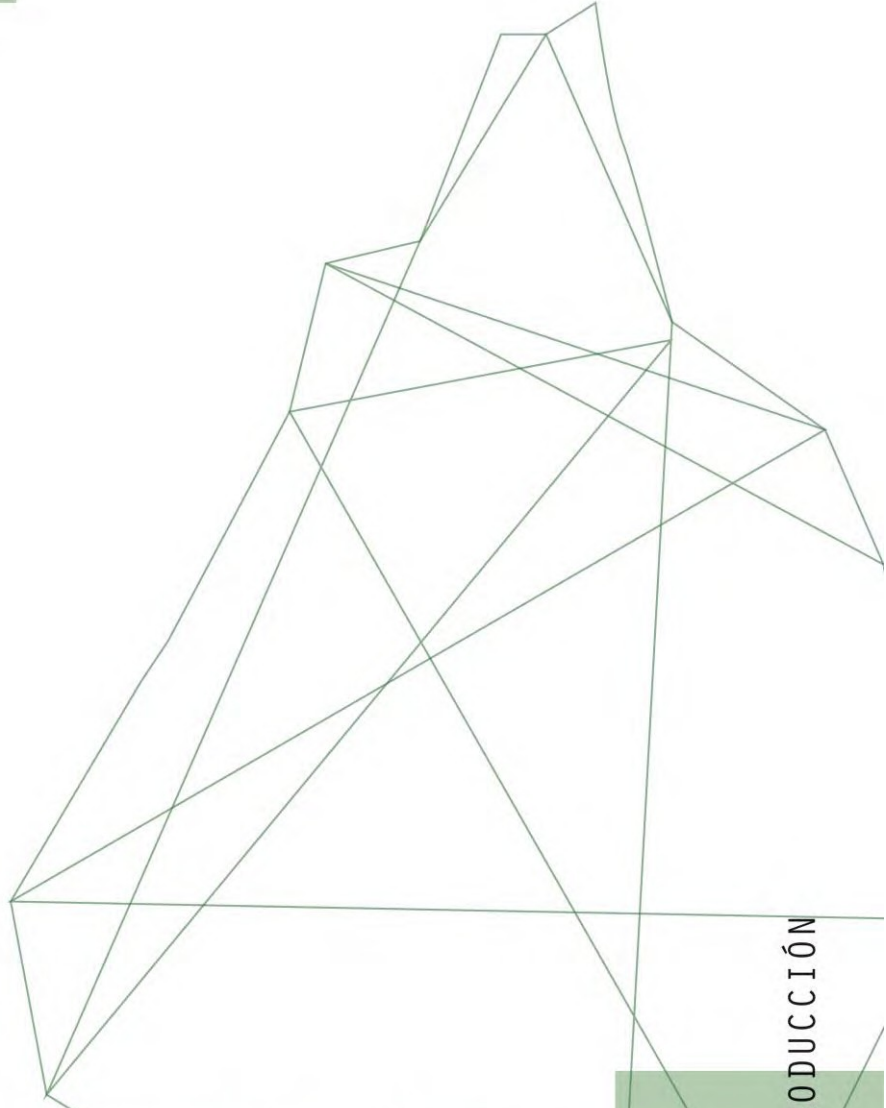
Como vemos, esta nueva tipología fotográfica ha tenido una clara evolución desde la experimentación con la doble exposición o la fotografía gemelar hasta el Doppelgänger. Aunque parece haber una clara diferenciación entre la fotografía gemelar (gemelo físico) y la fotografía del Doppelgänger (gemelo psicológico), los principios básicos son comunes. No debemos olvidar que un Doppelgänger es una representación psicológica con un inherente factor siniestro. Y la fotografía gemelar es un retrato “real” de gemelos “reales”. Lo que resulta común, y por ello consideramos aquí que la fotografía gemelar es un antecedente, es que en la fotografía gemelar, el retrato psicológico, el factor siniestro proviene de la visión del propio fotógrafo, que focaliza su percepción de los gemelos en la fotografía final. El Doppelgänger retoma esta idea y genera sus propios gemelos para retratar de manera consciente ese factor siniestro, en una intencionalidad de una narratividad psicológica obvia.

El análisis metódico de los intereses y las influencias externas aplicadas a los intereses propios de cada autor se analizarán tratando de dilucidar el origen de un interés común. Con la definición de los elementos que sustentan esta nueva tipología denominada Doppelgänger (lo

sinistro, la narratividad, la escenificación y la utilización del doble) se ha querido clarificar, explicar y objetivar las estrategias utilizadas por diferentes artistas integrantes de esta tipología.

La tesis pone de manifiesto la existencia, especificidad y utilidad de esta nueva tipología, y además que abre un nuevo campo de estudio dentro de la fotografía, como la fotografía gemelar (fotografía gemelar como fotografía del gemelo físico y como lo interpreta tanto el artista como el espectador). Se ha demostrado la validez de la hipótesis planteada y la continua incorporación de nuevos artistas que pueden ser adscritos a esta nueva tipología fotográfica.





## INTRODUCCIÓN



## INTRODUCCIÓN

### PLANTEAMIENTO

Las inquietudes que articulan esta tesis doctoral están relacionadas con cuestiones vigentes y necesarias en las nuevas formas de entender el arte y la fotografía como medio narrativo.

Tras una recontextualización del concepto de fotografía como nuevo género de expresión posmoderna y de los conceptos previos se propondrá un análisis que revise los mecanismos de producción nacidos de los intereses que rodean a este nuevo tipo de narratividad dentro de un marco fotográfico general.

Teniendo en cuenta la evolución de la fotografía desde sus inicios, no como medio independiente dentro de las artes plásticas sino como parte integrante del género artístico, encontramos concepciones clásicas de clasificación de movimientos utilizadas tradicionalmente. Por ello es preciso categorizar nuevas tendencias artísticas dentro del marco fotográfico generadas por la complejidad y por los nuevos intereses surgidos en las últimas décadas. Esta investigación surge de la necesidad de encontrar denominaciones a las nuevas prácticas fotográficas contemporáneas.

Mediante la investigación propuesta para esta tesis doctoral se pretende definir, plantear y analizar una nueva tendencia fotográfica denominada el Doppelgänger. La tesis propone el estudio extenso y sistemático de un campo delimitado de la fotografía basada en la narratividad y en la representación del doble dentro de la imagen. Esta representación está definida por unas preocupaciones, y estrategias propias de este tipo de fotografía.

Proponemos aquí el Doppelgänger como una nueva tipología fotográfica, que actúa como instrumento de las necesidades artísticas narrativas y psicológicas alejándose de planteamientos documentales tradicionales. A partir de la definición de este concepto y sus manifestaciones en la fotografía artística, y del análisis de una amplia muestra de autores de referencia, presentaremos el desarrollo de una tendencia fotográfica con entidad propia.

El planteamiento difiere radicalmente de la fotografía documental tradicional en que nada es casual aproximándose en mayor medida a un planteamiento cinematográfico.

La estructuración del planteamiento requiere de estrategias previas al “click”: estas estrategias se desarrollan en una compleja preproducción donde un enfoque conceptual fundamenta la estructura final de la obra fotográfica.

El cuidadoso cálculo de cada una de las partes que componen esta tendencia fotográfica se desarrollan dentro de un marco narrativo donde nada es casual, la estructura, la composición, color, vestuario, planteamientos psicológicos y una necesaria y compleja posproducción plantean problemáticas en el terreno de las relaciones con la propia identidad y con la percepción del otro. La relación entre realidad y ficción es compleja pero necesaria para la representación conceptualizada de este tipo de fotografía artística.

Este trabajo será abordado desde distintos enfoques definiendo y estructurando el difícil carácter hipotético de esta tendencia fotográfica.

Este campo de estudio pretende aproximar las estrategias y las resoluciones a la cuestión de esta tendencia fotográfica mediante el estudio sistemático de los artistas que la integran y de sus antecedentes dentro de la práctica fotográfica contemporánea.

Por lo tanto, este trabajo de investigación desarrollará la aproximación a esta clasificación (el Doppelgänger como una manifestación dentro de un acto narrativo) e investigará los orígenes y las estrategias definitorias de esta práctica artística.

## MOTIVACIÓN

Para definir las motivaciones que me han llevado a la investigación de este tema en concreto tendríamos que ver las circunstancias previas a la investigación.

Se podría indagar sobre las estrategias propias a la hora de generar obra propia y los intereses derivados de ella.

El interés por el tema del doble y en concreto del Doppelgänger surgió de una confluencia de intereses. El arte, pero fundamentalmente la literatura y el cine han sido dos elementos vertebradores sobre los que siempre he abordado el acto creativo. A su vez me intrigan las estrategias desequilibrantes dentro de estos dos campos, de ahí surge el interés por el concepto de lo *sinistro*. El interés por los métodos psicoanalíticos o psicológicos aplicados a la ficción ha sido una consecuencia directa de estos elementos que articulan gran parte de mi obra fotográfica y la de los artistas de los que se hablará a lo largo del desarrollo de la investigación.

El desarrollo de la obra enfocada en este tema se inició durante los cursos del doctorado, surgiendo de la necesidad de expresar la problemática planteada en uno de los trabajos. La asignatura, *Sobre lo negro* y el trabajo realizado al final de curso ya versaban sobre esta problemática. El inicio del interés o por lo menos el elemento esencial para el desarrollo de toda esta temática fue una fotografía que ha influenciado durante generaciones y su relación posterior con la ficción cinematográfica. *Las gemelas Roselle* de Diane Arbus y su reinterpretación en *El resplandor* de la mano de Stanley Kubrick. La oscuridad narrativa tras una imagen aparentemente estática fue el punctum que dio inicio, la idea y al interés por el tema.

Por último, la motivación para realizar una investigación de estas características tiene que ver con la idoneidad del planteamiento. Sirve como eje sobre el que se estructuran textos, imágenes, líneas de pensamiento y conceptos que confluyen en un interés común sobre un mismo tema.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

La fotografía integrada ya como una más de las artes, ha comenzado un desarrollo hasta ahora desconocido, dejando atrás cánones obsoletos, en busca de nuevas estrategias sobre las que desarrollar las posibilidades artísticas.

La revolución digital ha permitido la “liberación” de la fotografía permitiendo por primera vez un acceso ilimitado a procesos antiguamente destinados a profesionales y a amateurs.

La instrumentalización de la cámara fotográfica ha generado nuevos tipos de investigación dentro del campo artístico contemporáneo.

Artistas como Duane Michals, Gregory Crewdson, Cornelia Hediger, Cindy Sherman, Erwin Olaf o Anthony Goicolea han promovido este nuevo tipo de obras alejadas de la clásica percepción del trabajo fotográfico enfocado la documentación, dando un salto cualitativo hacia la creación pura.

Desde la revisión de los grandes clásicos pictóricos a la búsqueda de nuevas estrategias narrativas y ficcionales, la fotografía ha crecido como medio único y con personalidad propia.

Por ello es necesario una reinterpretación de los signos y el simbolismo propios de la imagen fotográfica.

La categorización de una tipología fotográfica como esta surge de la necesidad que plantea la propia fotografía, cuando los términos tradicionales resultan insuficientes para determinar y definir los nuevos movimientos y tendencias que están surgiendo, la investigación, el análisis y la semiótica nos ayudan a entender los distintos procesos creativos de los artistas.

La fotografía ha adquirido relevancia tanto en cuanto ya no concebimos nuestra época sin ella, se ha convertido en un lenguaje fundamental dentro de las relaciones personales y profesionales y el estudio semiótico en una asignatura pendiente de integrarse en las estructuras educativas tradicionales.

## **OBJETO DE INVESTIGACIÓN**

El objetivo principal de esta tesis es estructurar una nueva tendencia fotográfica definiendo y analizando esta tendencia. Investigar sus orígenes, influencias y resultados sin olvidar que estamos hablando de obras artísticas donde la identificación entre el artista y su obra es fundamental.

### **Objetivos generales**

- Analizar y estructurar los antecedentes históricos y culturales del fenómeno del doble y del Doppelgänger.
- Establecer relaciones entre el concepto del doble como realidad médica y psicológica y como problemática en la fotografía artística



- Analizar la influencia literaria y cinematográfica mediante estrategias narrativas de la ficción.
- Realizar una aproximación a posibles interpretaciones artísticas del fenómeno que pueden llevar a confusión, los espejos, la máscara, el narcisismo...
- Exposición de los métodos y la utilización del doble dentro de la historia del arte.
- Realizar un recorrido por el contexto del que surge esta nueva tipología.
- Defender la necesidad y la utilidad de esta tendencia fotográfica.

## **METODOLOGÍA**

Es difícil plantear la investigación de una nueva tipología fotográfica, el método será un método científico aplicado a las artes.

Utilizaremos un método científico para definir una nueva tipología que se estructurará a través de un estudio taxonómico.

La investigación científica, requerirá de la utilización de este método científico para recabar información relevante y fidedigna que sustentará esta tesis sobre la base de referentes que apoyen y verifiquen la idea sobre la que se basa esta nueva tipología.

Utilizaremos para ello la observación, evaluación, clasificación y para ello haremos una investigación, reflexiva, metódica y sistemática que nos permitirá llegar a desarrollar una base teórica.

El objeto de nuestra investigación será "El concepto del doble en la fotografía artística: El Doppelgänger"

La investigación se planteará y desarrollará mediante la definición del concepto, antecedentes históricos, posibles influencias, necesidades básicas, desarrollo, contextualización de la teoría y la clasificación taxonómica. Finalmente, en las conclusiones, se propondrá resolución de problemas y planteamientos resolutivos.

El propósito de esta investigación lo desgranaremos inicialmente mediante una investigación básica o pura, que partirá de un marco teórico buscando formular nuevas teorías o modificar las existentes incrementando los conocimientos históricos o filosóficos sin contrastarlos con ningún aspecto práctico.

La investigación aplicada, nuestro siguiente paso, será más empírica donde buscaremos la aplicación de los conocimientos que habremos adquirido en la investigación básica. En este punto las consecuencias prácticas definirán el marco teórico.

Los medios utilizados para la obtención de datos serán los habituales, búsqueda de fuentes originales, bibliografía específica, búsqueda de imágenes, exposiciones relacionadas con el tema, textos de carácter documental, artículos de carácter científico, pero por la naturaleza propia de la teoría que aquí vamos a desarrollar no debemos descartar ningún tipo de

información que pueda ayudarnos en la investigación de modo que los artículos de opinión, revistas, artículos de internet, películas, música, catálogos, referencias diversas disciplinas artísticas, nos servirán como guía, en las que los indicios nos llevarán a nuevos textos y referencias.

Para este trabajo pretendemos incluir una serie de entrevistas originales. No solo las entrevistas que aportaremos como documentación realizadas en el marco periodístico o científico de los diferentes textos, sino entrevistas originales realizadas específicamente para esta tesis.

El tema sobre el que aquí estamos trabajando es delicado e innovador. Formularemos una tesis, con una base teórica que parte de una antigua leyenda germánica, tomando fuentes históricas y de la herencia cultural rigurosamente documentadas.

Por ello se ha pretendido ir más allá de la teoría aquí desarrollada, una de las prácticas en las que más énfasis se pondrá y que es fundamental en todo el texto es la búsqueda del origen. No solo el origen como búsqueda de un inicio, sino el origen como búsqueda de “la verdad” de artistas y científicos sobre los que se sustenta esta teoría.

A esta “verdad” llegaremos mediante entrevistas personales a artistas internacionales y a eminentes científicos que atestiguaran gran parte de la investigación exploratoria y que amablemente se han prestado con sus testimonios a apoyar y contrastar esta tesis permitiendo que podamos realizar un trabajo de investigación objetivo desde la observación analítica.

Tras este trabajo de investigación, pretendemos llegar a una última fase de conclusiones, aportando datos clasificatorios, ejemplos descriptivos y referencias que ratificarán estas conclusiones.

Finalmente a modo de cierre incluiremos varios anexos, un anexo en el que estarán incluidas las transcripciones íntegras de las entrevistas con un breve currículum de cada uno de los entrevistados, un anexo en el que se hablara de mi propia obra artística y una bibliografía completa de todos los textos utilizados en mayor o menor medida para la investigación previa a este trabajo científico.

También podremos recorrer, a lo largo de las conclusiones, una gran cantidad de imágenes que sustentan esta tesis. Son muchas y variadas, todas ellas forman parte del cuerpo teórico de este trabajo y son imprescindibles para su comprensión.

## **ESTRUCTURA DE LA TESIS**

La tesis se estructurará en tres grandes bloques.

### **Parte 1**

La primera parte de la tesis planteará los orígenes mismos del fenómeno del Doppelgänger, las influencias culturales tales como la tradición oral, la contología, leyendas demostrando la universalidad del fenómeno y la clara influencia en la actualidad.

La investigación médica formará parte de objeto de estudio para demostrar la influencia de la percepción del doble y del gemelo.

La realidad psicológica y la racionalización de esta idea serán claves para el posterior entendimiento de las distintas estrategias narrativas.

Por último veremos la influencia y la relevancia del fenómeno en el cine y la literatura

Demostraremos aquí la sólida base sobre la que se asienta esta tipología fotográfica.

## **Parte 2**

Tras la primera parte, la segunda estará enfocada en el panorama artístico actual y los diferentes métodos de acercamiento a la figura del doble.

También repasaremos cómo ha influido la idea del doble y el Doppelgänger en la historia del arte y los métodos técnicos previos utilizados en la fotografía.

## **Parte 3**

Se propone un estudio de las propuestas doppelgängerianas y demostraremos cómo planteamientos creativos y narrativos distintos han dado como resultado imágenes similares con los elementos definitorios que sustentan esta tesis.

Incluiremos varios apéndices a los que se hará referencia a lo largo de la tesis, tal como una cronología literaria, cuatro entrevistas realizadas a tres artistas (Cornelia Hediger, Reiko Nonaka y Martin Liebscher) y un psicoanalista (Miriam Chorne) en las que se ha querido buscar el origen de la problemática del doble.

Por último, se incluirá un apéndice de mi obra personal como parte del interés originario sobre el tema.

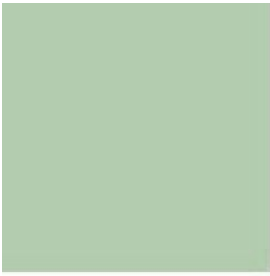
## **UTILIDAD Y APORTACIONES**

Con la definición de los elementos que sustentan esta nueva tipología denominada El Doppelgänger pretendo clarificar, explicar y objetivar las estrategias utilizadas por diferentes artistas integradores de esta tipología.

El análisis metódico de los intereses y las influencias externas aplicadas a los intereses propios de cada uno de ellos se analizarán tratando de dilucidar el origen de un interés común.

La revisión y el análisis de la semiología propia del fenómeno demostrarán la universalidad del interés por el tema.





## PARTE 1: DEFINICIÓN Y ORÍGENES DEL DOPPELGÄNGER







EL CONCEPTO DE “DOPPELGÄNGER”:

## CAPÍTULO 1





## 1.1 Origen y antecedentes

Doppelgänger es una palabra de origen alemán, que significa literalmente *el doble que camina*, según el diccionario Pons alemán-español<sup>1</sup>, Doppelgänger tiene dos acepciones, doble o sosía.

Pero el término en su forma antigua, el término Doppelgänger fue acuñado por Jean Paul en el año 1796.

Su interés, el que aquí sirve a nuestro propósito, es el que relaciona a este término con las leyendas germánicas. En una de estas leyendas se cuenta que a veces, aparece ante nosotros nuestro propio doble, un doble terrorífico que nos anuncia que vamos a morir.

No es la única leyenda de este tipo que existe: En Irlanda el Doppelgänger se llama Fetch, y en esta ocasión el doble se manifiesta ante la familia más allegada de la víctima y es considerado como un anuncio de su inminente muerte<sup>2</sup>.

El concepto Doppelgänger existe de una manera más o menos generalizada en todo el mundo, y lo encontramos en épocas dispares, en culturas diferentes, con diferentes influencias. Del mismo modo que ha ocurrido con estas “leyendas” o supersticiones, ha ocurrido con los artistas, sobre todo durante gran parte del siglo XX y XIX, de ahí la importancia de esta nueva tipología. (Véase mapa)

A pesar de parecer, en principio, un concepto relacionado con la fantasía, hay datos históricos que “acreditan” que dicho fenómeno ha sucedido, en concreto, el más famoso de todos ellos es el de la zarina Catalina II. Ésta era conocida por amigos y enemigos como Catalina *La Grande*, tanto por su arrojo como por sus logros políticos y militares, el encarnizado gobernante que había ordenado asesinar a su marido, Pedro III después de destronarlo. En 1796 arengó a sus guardias para que dispararan hacia un punto indefinido que señalaba ante si en un pasillo del palacio, en San Petersburgo. Los guardias no vieron a nadie, pero resolvieron acatar la orden directa y dispararon al espacio vacío, murió horas después de este suceso, a los 67 años de edad, literalmente de miedo. Al parecer, había contemplado a su Doppelgänger.

Por otra parte, personajes tan distintos como Percy Shelley (marido de Mary Shelley) Johann Wolfgang von Goethe o Abraham Lincoln aseguraron haber experimentado este fenómeno, lo que ha dado pie a múltiples especulaciones e interpretaciones.

---

<sup>1</sup> AAVV, (2006). *Pons kompaktwörterbuch español-alemán deutsch-spanisch*. Editorial Vox. España.

<sup>2</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter Ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Pg12



Abraham Lincoln, Catalina I de Rusia, Johann Wolfgang von Goethe

Estas leyendas han fascinado a un sinnúmero de autores, y han sido plasmadas fundamentalmente en la literatura: Encontramos publicaciones interesantísimas en las que se hace una exhaustiva recopilación de dichos textos. La mayoría pertenecen al siglo XIX, aunque más recientemente están surgiendo nuevos relatos de escritores afamados.

El primero de ellos, el que destacaría como la recopilación de Ramón Cotarelo, y se titula *La fábula del otro yo*<sup>3</sup> es el que recorre de manera más exhaustiva el tema del doble literario desde un poema de Gilgamesh que data del 668 a.c.<sup>4</sup> pasando por los cuentos de E.T.A. Hoffmann como *El caballero Gluck* (1809)<sup>5</sup>, *Ignacio Denner* (1817)<sup>6</sup> o *Don Juan* (1813)<sup>7</sup> hasta *El Hombre duplicado* de Saramago (2002)<sup>8</sup>. Y otro recientemente publicado, que ha tenido mucha más repercusión, pero que es una mera recopilación de textos titulado *Alter ego, cuentos de dobles, una antología* recopilados por Juan Antonio Molina Foix (2007)<sup>9</sup> con un impecable texto introductorio.

En todos los textos que se han investigado buscando el origen y los fundamentos del fenómeno del Doppelgänger, éste es tratado como una variedad dentro de la temática del doble, los gemelos, los sosías, los clones. Desde distintos puntos de vista vamos a hablar de todos ellos aquí. Se ha analizado y dilucidado la raíz de la problemática del doble, pero elegido el Doppelgänger como insignia, como representante por un motivo muy concreto: El fenómeno Doppelgänger se diferencia esencialmente de los gemelos, los sosias, los clones o los reflejos por su característica que los hace únicos, es un fenómeno, una leyenda que conlleva un resultado siniestro. Por ello, en esta nueva tipología fotográfica, la pulsión de muerte es el

<sup>3</sup> CORTARELO, Ramón. (2005). *La Fábula del otro yo*. Colección interciencias 29. Editorial UNED. Valencia

<sup>4</sup> ANÓNIMO/BARTRA, Agustí (1972), *La epopeya de Gilgamesh*. Editorial: Plaza & Janés.

<sup>5</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1943). *Cuentos Tomo III El Caballero Gluck - "Don Juan". El Consejero Krespel*. Editorial: Espasa - Calpe, Madrid

<sup>6</sup> HOFFMANN, E.T.A. (2009). *Ignacio Denner*. Alba Editorial. Barcelona.

<sup>7</sup> HOFFMANN, E.T.A. (1970). *Don Juan*. Editorial: Philipp Reclam Jun., Stuttgart

<sup>8</sup> SARAMAGO, José. (2011). *El hombre duplicado*. Alfaguara. Madrid

<sup>9</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter Ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela

elemento coercitivo entre la práctica artística fotográfica y el Doppelgänger, donde resultará fundamental la inherencia entre la muerte y la aparición del Doppelgänger.

La pulsión de muerte es el síntoma que indica que algo va a ocurrir, de algo oscuro, previsiblemente negativo para quien contempla el Doppelgänger, que en muchos de los casos, son los propios causantes de este “fenómeno”.

Como más adelante señalaremos, otros elementos de similar naturaleza (dobles, gemelos...) se perciben desde cierta afección siniestra. Veremos cómo esta idea generalizada resultará relevante para entender este concepto del Doppelgänger. La noción sobre la que se sustenta esta hipótesis se nutre de diversas fuentes, y la literatura es un sostén esencial en todo el desarrollo de esta idea.

Una obra decimonónica de Edgar Allan Poe, que junto con *El otro*<sup>10</sup> de Borges y el de Saramago<sup>11</sup>, aunque de una manera mucho más pasional, es el que mejor ha descrito el fenómeno del Doppelgänger y el que mejor ha sabido entenderlo en su relato *William Wilson*<sup>12</sup>. Estos tres textos de gran relevancia han servido de inspiración para este imaginario.

William Wilson, protagonista del relato de Poe, es un heredero que se está educando en los colegios más prestigiosos de su país, amoral y consentido, juega con todos los que le rodean, durante su juventud y mientras estudia en un exclusivo internado descubre que un compañero es idéntico a él, parece que nadie más lo aprecia, pero lo convierte en su más fiel enemigo, al que acecha y tortura. Obsesionado con la similitud entre ambos, acaba por abandonar el colegio. Descubre que su sosia lo hace el mismo día; a partir de aquí entra en una espiral de degeneración, dilapidando su fortuna, convirtiéndose en jugador, bebedor y timador. Años después vuelve a encontrarse con su doble, que le atrae y aterroriza a partes iguales, acaba matándolo, y al hacerlo, muere él también.

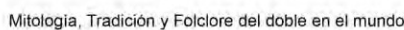
En el relato de Poe se expresa de una manera exhaustiva las consecuencias y efectos de ese encuentro esencial con el propio doble, con la alteridad, el opuesto, y con cómo ese encuentro pronostica un fin próximo. Poe en ningún momento revela al lector si el fin es un resultado directo de la aparición del doble, o si es una consecuencia del desarrollo del personaje en la historia desde que tiene conocimiento de su rival. La aparición del otro William Wilson, del “falso” resulta ser una influencia clave en el personaje principal, provocan un cambio sustancial en su personalidad, derivando en que desarrolle una obsesiva fijación en el otro.

---

<sup>10</sup> BORGES, Jorge Luis.(1969). *El Otro, el mismo*. Editorial Emecé. Buenos Aires.

<sup>11</sup> SARAMAGO, José. (2011). *El hombre duplicado*. Alfaguara. Madrid.

<sup>12</sup> Esta obra de Poe ha servido de inspiración a varios artistas actuales como Jorge Machi para La casa Encendida en 2005 o la exposición realizado en el MARCO de Vigo en 2007 <http://www.marcovigo.com/es/content/doppelgaenger-el-doble-de-la-realidad>



“Conforme avanzaba el siglo XIX, el desgarramiento del yo inherente al doble tal y como lo presentaba el romanticismo alemán fue adquiriendo cada vez mayor importancia hasta pasar a primer plano sus aspectos más patológicos. El doble se convierte así en la encarnación de todo lo malo que llevamos dentro de nosotros y nos negamos a aceptar: la exteriorización del infierno íntimo cuya amenaza concreta radica en la posibilidad de que nos suplante, actúen en nuestro nombre y nos aniquile.”<sup>13</sup>

En esta tesis desarrollaremos lo que se presenta aparentemente como una nueva tipología fotográfica, que tiene como una de sus características comunes, el doble, psicológico y físico.

<sup>13</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter Ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Pg.20

doble, a la posibilidad de su existencia y el tormento que supone para la mayoría de los protagonistas de relatos como el ya citado William Wilson de Poe o el personaje de Nina en “Black Swan”<sup>14</sup>, donde el resultado de la trama es similar, la liberación llega a través de la muerte del doble y como consecuencia, la muerte del propio protagonista.



Darren Afromofsky

Fotograma final de “Black Swan”

2011

## 1.2 Aparición del Doppelgänger

En el año 1796, Jean Paul Richter acuñó el término Doppelgänger. Este término se diferencia esencialmente del de *alter ego* en que no precisa de una forma material. Es decir, aun cuando su representación es física, no necesariamente se torna en algo materialmente tangible.

Otra diferencia del *alter ego* respecto al Doppelgänger reside en que tiende a apreciarse un innato componente siniestro, maldito o demoníaco, según la interpretación de la leyenda o del fenómeno.

Este “fenómeno” no solo se presenta como un “doble que camina” (traducción literal del original alemán), sino que implica cierta pulsión de muerte. El Doppelgänger funciona como una amenaza e incluso como una advertencia de que algo funesto va a ocurrir.

“(…) Es un lugar común que una persona dividida en avatares y *personae* digitales dude de su propia existencia y llegue a creer que él, y no el otro, es la copia, el intruso,

---

<sup>14</sup> AFRONOSKY, Darren. (2011). *Black Swan*. Fox Searchlight Pictures. Estados Unidos

el impostor. “¡El horror metafísico del Otro! ¡Este pavor de una conciencia ajena...”. (...) <sup>15</sup>

Culturalmente, la ausencia de sombras, el doble o el reflejo pueden significar muerte o impotencia sexual tema ampliamente estudiado por Jung, Freud o Lacan (Identificación recurrente en el campo del psicoanalítico).

Aunque partiremos de un fenómeno perteneciente a la tradición germánica, iremos planteando esta problemática desde distintos enfoques y desde distintas culturas.

### 1.3 Antecedentes históricos y mitológicos

El tema que nos ocupa parece partir de algo tan intangible como una leyenda germánica, pero es importante, como hemos mencionado en el desarrollo metodológico, seguir todos los indicios, puesto que en cualquier investigación, más si es de carácter “histórico” requiere un previo conocimiento de la tradición oral que la acompaña, de todas las variaciones y posibles fuentes.

No nos detendremos en exceso en este punto pero es interesante hacer referencia a una tradición común que se da en casi toda la historia y en lugares tan dispares como Japón, Alemania o África. Para ello repasaremos unas tradiciones, mitos y leyendas generados sobre la idea del doble o del Doppelgänger.

Es una extensa lista, centrándonos solo en algunos de estos mitos más notables: (...) **Sosias**, **Menecmo** de Plauto, **Vardögr** en la mitología escandinava o **Vardager**, en la mitología noruega, **Fylgja** en Islandia, **Coimimeadh** en el folclore escocés, **Fetch** o **Wraith** en Inglaterra, **Doppelgänger** en la tradición germánica aunque también podemos llamarlo **Schutzgeist**. El **Ka** egipcio, era un doble que bien podía ser un reflejo o una sombra. El **Favauli** persa, **Muntu** en África (bantú), **Nahualli** azteca, **Nahib** Maya (quichés), **Huanqui** de los quechuas. Según las concepciones homerísticas expresadas en la *Ilíada* y en la *Odisea*, el hombre tenía una existencia doble, una aparición perceptible y otra en su imagen invisible, que solo se liberaba después de la muerte. Esa y no otra era su alma *Psique*, que después de muerto se convertía en un **Eidolon**, es decir en una sombra, **Skía**, o en un sueño, **Oneiros** (...) <sup>16</sup>.

Incluso la Iglesia Católica, escéptica tradicionalmente con determinados fenómenos, desde el siglo XIX da veracidad a cierto tipo de espiritualidad que se manifiesta como una experiencia extracorporal (también llamada bilocación, aunque habría que hablar de ella más en términos

---

<sup>15</sup> FAENA ALEPH. *El papel del Doppelgänger en la actual crisis de identidad*. [en línea] 17 de Marzo de 2015. Disponible en web: <http://faenaaleph.com/es/articles/el-papel-del-doppelganger-en-la-actual-crisis-de-sidentidd/> [consultado el :6 de julio de 2015]

<sup>16</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter Ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Pg.10.



metafóricos que en términos constatados), y que parece ser el resultado de una extrema espiritualidad.

La bilocación es un concepto del mundo antiguo y se relaciona estrechamente con el doble. Puede definirse como la capacidad de un ser humano de estar en dos o varios lugares al mismo tiempo. Suele relacionarse con fenómenos sobrenaturales o con la fenomenología mística.

Dicha capacidad se le atribuyó a Apolonio de Tiana, Pitágoras y algunos santos de la tradición cristiana: Entre otros, destaca la figura de San Francisco Javier, el Papa Clemente I, Severo de Ravena, San Francisco de Asís, o María Jesús de Agreda, de la que se dice que mientras estaba en España, también evangelizó Nuevo México y Texas. Es algo difícil de cuantificar y de creer, pero los datos eran sólidos y, tras ser sometida a un largo proceso por parte de la Inquisición, fue absuelta en el año 1650.



Dante Gabriel Rossetti  
"How they meet themselves"  
1860-64

**Sosias:** Palabra que proviene de la obra *Anfitrión* de Plauto<sup>17</sup>. Es una persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella. Se pueden llegar a referir a ellos como imitadores, dobles o impostores.

---

<sup>17</sup> PLAUTO. (1994). *Anfitrión*. Editorial Ediciones Clásicas. España





Francoise Bruenlle<sup>18</sup>

**Vardöger:** En la mitología Escandinava, puede aparecer como un espíritu “predecesor” o premonitorio, es un fenómeno que previene de la llegada de un conocido y aparece como un doble exacto, misma apariencia, olor y conducta.

**Vardager:** En la mitología Noruega, se manifiesta como un augurio o presagio.

**Fylgja:** Según leyendas en Islandia, es una criatura sobrenatural que acompaña a una persona, una representación animal con el alma y el comportamiento del original, en una idea similar al Totem.

**Coimimeadh:** En el folclore escocés, gemelo o compañero ligado al original que lo acompaña como si de una sombra se tratase.

**Fetch o Wraith :** Forma parte de las leyendas de parte de Inglaterra e Irlanda, y se trata de la aparición del fantasma o doble de una persona viva. Encarna un espíritu que se asocia a la muerte y a las pesadillas, y también trae el augurio de la próxima muerte del original.

**Doppelganger:** Lo encontramos en la tradición germánica, y también es denominado a veces **Schutzgeist**. Llamado “el gemelo malvado”, literalmente significa “el doble que camina”, y trae consigo un augurio de muerte.

El **Ka** egipcio: Era un doble que bien podía ser un reflejo o una sombra. “(...) *Ka, palabra que no se traduce* y que aludía a una especie de “doble” espiritual. Para los egipcios el difunto

---

<sup>18</sup> Francoise Bruenlle, tiene un interesante trabajo fotográfico sobre los sosias, lleva más de 12 años trabajando sobre el tema fascinado por las semejanzas físicas de dos personas completamente desconocidas. Ha fotografiado a más de 200 parejas de sosias, voluntarios que en muchas ocasiones encuentra a través de las redes sociales. . Puede verse íntegramente su trabajo en [http://www.francoisbrunelle.com/Francois\\_Brunelle.html](http://www.francoisbrunelle.com/Francois_Brunelle.html).

estaba compuesto por varios elementos, siendo el más importante el ba, el ka, la sombra y el cadáver propiamente dicho.(...). En numerosas representaciones icónicas aparece el ba flotando dentro de una tumba o fuera de ella; en algunos sentidos era como un alter ego del difunto”<sup>19</sup>



Representación del Ka egipcio

"El ka del rey posee un poder especial, procede directamente del dios y se relaciona también con los súbditos debido a que el ka de éstos procede del rey o es el propio rey. Es uno de los elementos sustentantes de la monarquía divina y de su autoridad. El ka ("Gemelo" o "doble") del rey acabó convirtiéndose en un dios-Luna, Jonsu, el ka por excelencia del Sol".

El **Favauli, Frevoli o Fravashi**: Concepto persa, está hecho de dos partes. Constituye la esencia interna de las cosas y sus opuestos. Forma parte de las escrituras de Zoroastro.

**Etiäinen**: De acuerdo con el folclore finlandés, es un espíritu convocado por un Chaman u otra persona en peligro. Es similar al Vardöger en la precognición de un ser querido que va a aparecer próximamente.

**Hamingja**: Es un espíritu guardián femenino de la mitología nórdica. Se creía que acompañaba a una persona y que decidía su suerte y felicidad.

**Muntu**: Mitología Africana (bantú) este mito de los antepasados Bantú, habla de los mitos irrompibles en la tradición africana entre los vivos y los muertos.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BRIER, Bob. (2008). *Los misterios del antiguo Egipto*. Ediciones Robinbook. Barcelona. Pg 131.

<sup>20</sup> ORTIZ, Lucia.(2007). Chambacú, *La historia la escribes tú. Ensayos sobre la cultura afrocolombiana*. Editorial Iberoamericana. Madrid. Pg 201



Imagen de Nahualli

**Nahualli:** En la tradición azteca, es un ser oculto, escondido dentro de las creencias mesoamericanas. Tiene la capacidad de tomar la forma de un animal que hace de su *alter ego*. “Palabra de origen Nahuatl, cuyo significado aún desconocido, parece ser próximo a las nociones de “cobertura” o “disfraz”. Como es sabido, dicho vocablo, además de designar una suerte de hechicero transformista, (a veces llamados hombres- nahualli) es muchas veces aplicado a una suerte de alter ego o doble, generalmente animal, que se encuentra íntimamente ligado a la identidad personal que todo mal que afecte a nahualli tendrá una repercusión en su contraparte humana. De tal forma que los daños sufridos por el doble constituirán explicaciones para posibles para la enfermedad.(...)”<sup>21</sup>

**Nahib:** Mitología Maya (quichés), El Popol Vuh<sup>22</sup> (o *Libro del Consejo* de los antiguos de quiché) relata los mitos de la creación de la Tierra, las aventuras de los dioses gemelos, y la creación del primer hombre. El Popol Vuh también relata las hazañas de los dioses gemelos: Hunahpú e Ixbalanqué, que descendieron a Xib'alb'a (inframundo) y vencieron a los Ajawab, y se convirtieron en el Sol y la Luna.

**Rephaim:** Hebreo, “El doble es el núcleo de toda representación arcaica concerniente a los muertos. Pero este doble no es tanto la reproducción, la copia conforme y post mortem del individuo fallecido, sino que acompaña al vivo durante toda su existencia, lo dobla y este último lo siente, lo conoce, lo oye, lo ve, según una constante experiencia diurna y nocturna, en sus

<sup>21</sup> MARTINEZ GONZALEZ, Roberto. *Antropología, códices, Nahualismo Maya, Nauhatl, representación del Nahualli*. [en línea] <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=442> [consultado el 17 de Octubre de 2015]

<sup>22</sup> ACUÑA, René (1998) *Temas del Popol Vuh*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

sueños, en su sombra, en su imagen reflejada, en su eco, en su aliento, en su pene e incluso en sus gases intestinales.”<sup>23</sup>

**Eidolon:**, Es decir en una sombra, **Skía**, o en un sueño, **Oneiros** (...). Podríamos interpretarlo como la copia astral de un difunto. Doble fantasmal con forma humana.

**Ikiryō:** Forma parte de la mitología japonesa. Es la manifestación de una persona viva fuera de su cuerpo, y se puede relacionar con la proyección astral. Puede aparecer como la manifestación del rencor sobre un conocido.

**Tulpa:** Entidad espiritual creada por el pensamiento que puede llegar a convertirse en una consistencia física.

**Xaninos:** La tradición asturiana y leonesa cuenta que las Xanas cambiaban a los bebés para que se criasen y aprendiesen como los humanos.

**Janos.** (En latín *Janus, Ianus*) En la mitología romana, Jano es un dios con dos caras mirando hacia ambos lados de su perfil. Jano era el dios de las puertas, los comienzos y los finales. Curiosamente, Jano no tiene equivalente en la mitología griega.

Dentro de los muchos apelativos que recibe esta deidad, hemos de destacar dos: una de ellas es *Jano Patulsiō (patulsius)*, que era usado para invocar la cara del dios que se ubicaba delante de la puerta por quien deseaba atravesarla (para entrar o salir). Por la otra parte, la cara que se le opone a ésta del otro lado de la puerta, es invocada como *Jano Clusivius (clusivius)*. Ambos nombres declaran la doble funcionalidad del dios.

Jano fue citado en la novela *La Caída* de Albert Camus<sup>24</sup> donde simbolizaba la dualidad del personaje entre el pasado y el futuro.

El Dios Jano también es citado en el poema "La mujer de Jano", del libro de poesía *Ama/zonas*, del poeta uruguayo Paulo Roddel, publicado en 2014.

Esta serie de personajes es una muestra de cómo un imaginario común ha aparecido en culturas dispares, y por ello se ha tomado en consideración como un fenómeno universal que ha influenciado la cultura y el pensamiento del mundo desde los orígenes del lenguaje.

La tradición oral, la contología local, la religión, superstición y más adelante, la literatura, han dotado de continuidad a este fenómeno que sigue desarrollándose y generando todo tipo de representaciones y manifestaciones artísticas inspirando, como veremos, a artistas de todo el mundo.

---

<sup>23</sup> MORIN, Edgar.(1974).*El hombre y la muerte*. Editorial Kairós. Barcelona. Pg.142

<sup>24</sup> CAMUS, Albert. (2012). *La caída*. Alianza Editorial. Madrid





## EL DOPPELGANGER A TRAVÉS DE LA CIENCIA Y LA MEDICINA

### CAPÍTULO 2





## 2. EL DOPPELGÄNGER A TRAVÉS DE LA CIENCIA Y LA MEDICINA.

Es importante en este punto hacer hincapié en un campo que aparentemente puede resultar ajeno al tema central de esta tesis, ya que determinadas explicaciones científico-médicas contribuirán a aclarar la importancia del fenómeno del doble, de los gemelos y por qué estas figuras han generado ciertas supersticiones y tradiciones.

El campo científico puede llevarnos a aclarar esta situación, el por qué el doble se identifica con el gemelo y por qué el tratamiento de los gemelos como un todo ha llevado a confusiones entre su identidad individual y la percepción del resto tiene de ellos.

El tema de los gemelos es un tema que abordaremos en relación al Doppelgänger. El Doppelgänger es el germen de todo el *imago mundi* de esta nueva tipología, pero debemos detenernos en este punto como reflexión ante los dobles originales.

La naturaleza singular de los gemelos, el interés inherente a su “figura”, el simbolismo y el significado de la gemelidad dota de una importancia esencial a esta manifestación genética.

El gemelo es el primer doble, el doble original, un suceso genético sin precedentes. Donde la naturaleza tiende a la búsqueda de la individualidad, de lo irrepetible, donde el ser humano se define como ser original, el ADN, la dactilotipia, son la demostración tangible de la unicidad del ser humanos, la genética espontánea crea clones exactos.

Para los foráneos, los gemelos son criaturas insólitas que escapan a todo orden establecido. Al igual que el doble o el Doppelgänger, se perciben desde su origen como un todo, con dos personalidades disociadas.

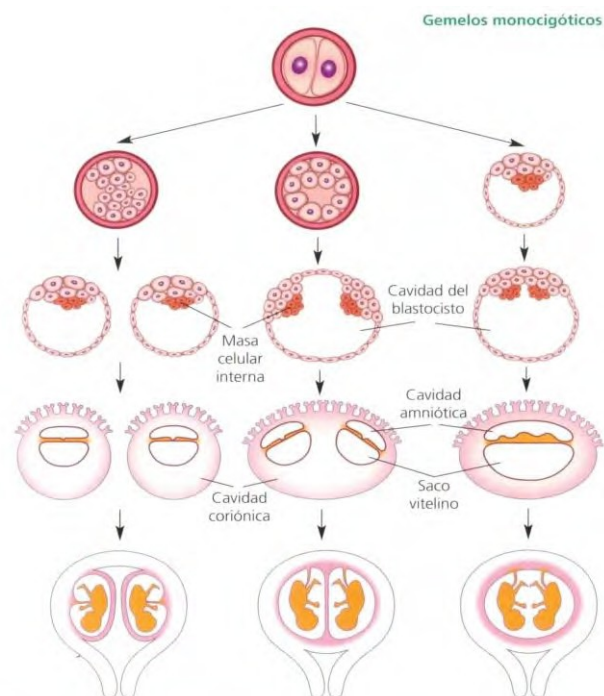


FIGURA 2. División de la gestación gemelar monocigótica.  
Modificada por los autores de: Sadler TW. Langman. Embriología médica. 7.ª ed. Buenos Aires: Panamericana; 1996.



La estructura social y el contexto familiar habitualmente contribuyen a este tipo de percepción. Gracias a recientes estudios científicos esto está cambiando. Tradicionalmente se ha enfatizado la búsqueda de la igualdad entre hermanos, descartando la representación social individualizada.

Esta evidencia de los rasgos comunes en lugar de la ejemplificación de las diferenciaciones privativas genera confusión al entorno inmediato asociado a este tipo de comportamiento categoría de género antagónico.

Uno de los mayores generadores de inquietud es que parece haber una conexión especial entre los gemelos, provienen de una misma célula y además de las huellas dactilares comparten gran parte de su ADN. Tienen más alelos<sup>25</sup> en común que los hermanos que nacen de distintos partos o que se desarrollan a partir de distintas células (mellizos).

32 de cada 1000 personas son gemelos<sup>26</sup>, 1 de cada 250 casos aproximadamente, el embrión hace algo extraordinario: se divide en dos, duplicándose y dando como resultado dos embriones independientes e idénticos: dos futuros gemelos, llamados *monocigóticos*. (Procedentes de un mismo ovulo) o idénticos. Y en casos mucho más excepcionales la duplicación se repite, dando lugar a cuatro embriones, cuatrillizos, también monocigóticos.

No se conocen con certeza las causas de este comportamiento del embrión, pero sí se ha comprobado que en una proporción elevada se da en mujeres que se hallan al principio o al final de su vida fértil.

Los gemelos comparten una estrecha relación biológica (son genéticamente idénticos) y unos rasgos físicos muy similares (color de ojos, pelo...). Son casi siempre del mismo sexo y tienen el mismo grupo sanguíneo.

El origen de los gemelos y cuatrillizos nada tiene que ver con los otros casos de embarazos múltiples: El de los mellizos, llamados también gemelos *dicigóticos* o *fraternos*. En ocasiones, en lugar de un solo óvulo, la mujer libera dos. Fecundados por dos espermatozoides distintos, determinarán dos embarazos independientes y simultáneos. El parecido entre los mellizos no

---

<sup>25</sup> Según la Real Academia Española de la lengua, Alelo es:

Biol. Cada una de las formas alternativas de un gen que ocupan el mismo lugar en los cromosomas homólogos y cuya expresión determina las características del mismo rasgo de organización, como el color de los ojos.

<sup>26</sup> The University of Texas at Austin, (2011). ¿Cuántos gemelos? [en línea] Disponible en web: <http://sites.la.utexas.edu/twinproject/spanish/cuantos-gemelos-2/> [consultado el: 8 de julio de 2015]

El porcentaje de personas que tienen gemelos varían por raza y origen étnico. EN los Estados Unidos los gemelos son más comunes entre Afro-Americanos (36.8 por cada 1000) y menos comunes entre los Hispano/Latino-Americanos (21.8 por cada 1000).

Más del 20% de los embarazos en mujeres mayores de 45 años fueron gemelos, pero únicamente el 2% de mujeres menores de 24 años de edad tuvieron gemelos. Los estados con más gemelos son Connecticut, Massachusetts y New Jersey, el estado con menor número de gemelos es Nuevo México.

será mayor que el que pueda existir entre cualquier par de hermanos nacidos de los mismos padres<sup>27</sup>.



Uno de los motivos que han generado mayor inquietud es la aparente conexión que existe entre ambos, ya que está probado que se comunican desde el vientre materno. Se han observado casos extremos como el de las violentas hermanas Gibbons<sup>28</sup> que tras años sospechando de su incapacidad para comunicarse, se descubrió que habían construido un lenguaje propio. Esto les permitió aislarse voluntariamente hasta que tras varios delitos graves, fueron separadas e internadas en sendos psiquiátricos.

En teoría, los gemelos son considerados por la comunidad médica como un accidente de la naturaleza, puesto que el cuerpo humano, a diferencia de la mayoría de los animales, no está diseñado para los partos múltiples. De hecho, prácticamente ningún embarazo múltiple llega a cumplir los nueve meses de gestación: los gemelos suelen nacer prematuramente. Y siempre, sin excepción, uno de los dos es el dominante: Dentro del vientre hay una lucha encarnizada por el alimento y los nutrientes, que no siempre permite que los dos fetos sobrevivan.

El desconcierto ante un par de gemelos no tiene relación con ellos como individuos sino en cómo los percibimos. No es la igualdad o la identificación entre ellos, es la posibilidad de una falta de diferenciación.

Los gemelos a lo largo de la historia han sido muy apreciados en la Medicina, no solo por lo excepcional de un parto múltiple en sí, sino porque son “clones” naturales de un ser humano que para la investigación científica resultan muy valiosos.

Llamamos *eugenesia* a la “*autodirección de la evolución humana*”<sup>29</sup> Como hemos expuesto, en la problemática del tema en cuestión (la cuestión del doble) tiene un gran peso la imagen del gemelo. En la historia de la Medicina los gemelos se han utilizado desde los inicios con fines científicos, no siempre de la manera más correcta. La *eugenesia* ahondó más en la

---

<sup>27</sup> CABELLO, Pep y LLUCH, Ana. (2007). *Vidas paralelas. EN el vientre materno: gemelos, trillizos y cuatrillizos*. En National Geographic España. Madrid. Pg. 44

<sup>28</sup> WALLACE, Marjore. (1990). *Las gemelas que no hablaban*. Editorial Siruela. Madrid

<sup>29</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua la *Eugenesia* es el estudio y aplicación de las leyes biológicas de la herencia orientada al perfeccionamiento de la especie humana.

investigación utilizando a los gemelos para sus fines, generando todo un museo de los horrores.

La *eugenesia* en sí resulta relevante en cuanto a la influencia que esta filosofía social ha tenido la historia del siglo XX y como ha afectado particularmente a los gemelos.

Esta “filosofía social” defiende la mejora de los rasgos hereditarios humanos mediante diversos tipos de manipulación y métodos selectivos humanos.

Está fuertemente relacionado con el darwinismo social<sup>30</sup> que surgió a finales del siglo XIX de la mano de Sir Francis Galton en 1865, primo de Charles Darwin. Esta filosofía social, a lo largo de los años, acabó degenerando en distintas políticas raciales, control de natalidad, diagnóstico prenatal, esterilización forzada, ingeniería genética y fatalmente en el genocidio.

En la Alemania nazi mediante el programa médico Aktion T4<sup>31</sup>, se llegó a eliminar y esterilizar a más de un cuarto de millón de personas, entre ellos a un gran número de gemelos a los que de manera obsesiva “investigó” y torturó Joseph Mengele.

Aunque este es un ejemplo extremo de la utilización de gemelos con fines científicos, hay que tener en cuenta que los gemelos como “conejillo de indias humano” tienen un importantísimo valor para las pruebas clínicas. Gracias a ellos y con su consentimiento, siguen participando en numerosos estudios que de otra manera serían imposibles de llevar a cabo.

La importancia que los gemelos tienen dentro del campo científico es notable: los estudios de gemelos, gemelos monocigóticos, procedentes de un mismo óvulo y de un mismo espermatozoide, llamados gemelos idénticos. La división celular origina dos células genéticamente iguales que se desarrollan aparte, y es común que ambos individuos compartan un fenotipo con una cantidad amplia de similitudes. Esto permite llevar a cabo estudios que de otra manera sería ética y físicamente inviable.

---

<sup>30</sup> Darwinismo Social: Es aquella corriente que **extrapola** la teoría de la evolución de **Charles Darwin** al campo social. En el último tercio del siglo XIX, determinados grupos intentaron justificar el **imperialismo** mediante el argumento de que los individuos y colectividades con mayor **capacidad** serían los más aptos para sobrevivir, en tanto que aquellos que carecían de esas cualidades estarían condenados a la extinción o a la supeditación. El hombre blanco, con su depurada técnica, organización y superior civilización estaría facultado para “**civilizar**” y utilizar en provecho propio a los pueblos inferiores. El darwinismo social desembocó directamente en el **racismo** y la **xenofobia**. Se expresó de forma radical a lo largo de la primera mitad del siglo XX en el antisemitismo nazi.

<sup>31</sup> Referencia de <http://quhist.com/aktion-t4-eutanasia-alemania-nazi/> *el movimiento de la eugenesia basado en el darwinismo social se habían extendido por la mayoría de los países de Europa occidental en el siglo XX. Los Estados Unidos, Suecia o Suiza aprobaron leyes que autorizan la esterilización de ciertas clases de personas con problemas. Así por ejemplo, entre 1935 y 1975, Suecia esterilizó 63.000 personas por motivos eugenésicos. Los nazis comenzaron a poner en práctica políticas de “higiene racial” tan pronto como llegaron al poder en 1933. Así se prescribió la esterilización obligatoria de las personas con esquizofrenia, epilepsia y la enfermedad de Huntington entre otras. Esta ley fue aplicada por el Ministerio del Interior a través de Tribunales de Salud Hereditaria (Erbgesundheitsgerichte). Se estima que 360.000 personas fueron esterilizadas bajo esta ley entre 1933 y 1939. La propaganda nazi intentó conseguir el apoyo de la población para la aplicación del **Aktion 4** haciendo hincapié en que estas personas llevaban una vida indigna de vivirse (acto de compasión) además de representar una carga para el Estado. Se difundieron lemas en los que se difundía el mensaje de cuánto costaban estas personas al bolsillo de los alemanes.*

Los gemelos participan de manera voluntaria en estos experimentos para ello, y se han creado registros de gemelos donde pueden inscribirse voluntariamente para participar en los experimentos. Un ejemplo es el coordinado en Murcia por el psicólogo Juan Ramón Ordoñana<sup>32</sup>.

Los gemelos son utilizados para realizar estudios muy diversos, científicamente el interés reside en su similitud genética. En los estudios se utiliza a uno de los gemelos como individuo *de control*, que permanece constante, sin alteraciones, mientras el otro individuo es utilizado para los experimentos. La comparación entre ambos ofrece la posibilidad de recopilar datos de gran relevancia de una manera efectiva y precisa.

Otro tipo de estudio, el social/psicológico, se hace mediante grandes grupos. La psicóloga Nancy Segal, profesora de psicología de la California State University, es una de las mayores expertas en este campo, y estudia desde hace más de dos décadas sobre la interconexión entre gemelos separados al nacer.

Estos estudios tratan de dilucidar hasta qué punto los rasgos genéticos o la influencia del entorno social es importante para el desarrollo de la personalidad de los individuos.

De nuevo se constata la relevancia de los gemelos monocigóticos para el desarrollo de diversas investigaciones de carácter científico.

Otro tipo de gemelos son los hermanos siameses, de los que hablaremos brevemente.

Los siameses son un caso aparte, son gemelos unidos físicamente. Hay grados en los que las malformaciones o la dependencia del otro son inherentes a su supervivencia. No solo están unidos por alguna parte de su cuerpo, sino que en los casos más graves comparten órganos vitales. La mayoría de los médicos no se ponen de acuerdo a la hora de aconsejar si deben seguir unidos o si existe la posibilidad de separarlos, seguir adelante con las consiguientes operaciones. Hasta en los casos más factibles, no lo aconsejan, puesto que la supervivencia de uno o de los dos siameses nunca está clara. Las operaciones que han acabado en éxito son muy pocas.



---

<sup>32</sup> PEREZ, Agueda (2011). *Las muestras de gemelos de Murcia apoyan investigaciones en Londres*. Laopiniondemurcia.es

“Siamés”, la palabra que da nombre a esta anomalía genética se debe a dos gemelos procedentes del antiguo Siam (actual Tailandia). Se llamaban Chang y Eng Bunker y en su juventud se trasladaron a estados unidos instalándose allí. Vivieron una vida normal, casándose con dos hermanas y llegando a tener hasta 21 hijos. Estaban unidos por un trozo de carne de unos 15 cm, lo que facilitó relativamente su vida. Ninguno de sus descendientes tuvo siameses, pero las siguientes generaciones han producido 11 pares de gemelos.

Mencionamos el tema de los gemelos siameses y resaltamos el planteamiento que del mismo hace Pablo Palacio, en *La doble y única mujer*<sup>33</sup>. En este libro se realiza un retrato psicológico de un par de siamesas, contando cómo luchan contra su unicidad buscando la individualidad. Esta lucha resulta interesante como metáfora del doble: Ambas están unidas por la columna vertebral, saben que son únicas pero también conocen la existencia de la otra. No pueden verse a través de sus propios ojos, sino que necesitan un juego de espejos para ello. Tampoco pueden ser independientes la una de la otra y podemos ver cierto el temor y el odio al doble, a ese otro del que no pueden desprenderse y forma parte de ellas de una forma vital.

La protagonista /narradora de la historia habla del *yo-primer*a y *yo-segunda*, no se distancia en ningún momento de su *yo-segunda*, puesto que la distancia física es imposible y se cuestiona todo el tiempo sobre la posibilidad del distanciamiento psicológico que aparentemente también es imposible.

La relación entre siameses no siempre es fácil, puesto que pueden producirse casos de gemelos asimétricos, como es el caso del relato de Pablo Palacios, donde lo que parece describir es exactamente esto, gemelos asimétricos unidos: Esto es, que uno es más pequeño y depende del otro. En el caso de Palacios, la mujer *yo-primer*a es la que puede comunicarse y andar, la que dispone de las herramientas para convertirse en dominante, mientras que la *yo-segunda* es la gemela dependiente hasta el punto de sobrevivir como un parásito-huésped sobre *yo-primer*a. Este tipo de siameses tienen una relación parasitaria y se les denomina *fetus in fetus*.

Los embarazos múltiples son complicados desde un principio, y es difícil que lleguen a buen término. Esto ocurre por múltiples razones, pero una de ellas es el conocido como *fenómeno del gemelo evanescente*. Se ha demostrado que aproximadamente un 15% de los embarazos son gemelares o múltiples. Durante el embarazo puede producirse la reabsorción parcial o total del feto. Si la reabsorción no es total puede acabar apareciendo como un quiste o material amorfo. Este fenómeno tiene una incidencia de entre un 20-30% en los embarazos múltiples.

A modo de cierre hablaremos de la clonación, en concreto de la clonación humana o de su posibilidad. Como venimos enunciando, uno de los mayores temores del individuo social occidental es la pérdida de la identidad y de la individualidad relacionada con la personificación del yo. Aunque socialmente la búsqueda de la integración y la aceptación es inherente al ser

---

<sup>33</sup> PALACIOS, Pablo. *La doble y la única mujer* en AAVV. (2007). *Antología del cuento grotesco*. Editorial Espasa. Madrid

social, el sentimiento individualista heredado de la Ilustración, es un componente constitutivo de la personalidad, de modo que cuando hablamos de la clonación humana el debate ético y social se encuentra con posicionamientos muy radicales.

La clonación humana no es algo tan lejano como pensamos, los impedimentos se acercan más a las trabas éticas que a las posibles dificultades o carencias científicas.

En los años 60 la fecundación in vitro parecía imposible; dos décadas después se convirtió en una práctica habitual.

Aunque las dificultades éticas son más radicales en el caso de la clonación, hay un complejo debate acerca de la posibilidad de la misma en humanos.

El primer animal clonado artificialmente fue la oveja Dolly en 1996. Nos referimos a que es el primer animal clonado artificialmente, porque médicamente se consideran clones a los gemelos monocigóticos. El 5 de julio de 1996, nació en el Instituto Roslin de Edimburgo (Escocia) como resultado de una transferencia nuclear desde una célula donante adulta a un óvulo no fecundado y sin núcleo, que después fue implantado a una hembra portadora.

Los gemelos son seres individuales, pero comparten genes, el crecimiento en el vientre materno, nacimiento, son individuos "construidos" a un mismo tiempo. En cambio, médicamente no podemos considerar a los clones como seres idénticos, puesto que desde la base no comparten esos momentos vitales como han compartido los gemelos monocigóticos. Puede que del mismo modo los gemelos compartan los genes, pero es bien sabido que la identificación que sienten los gemelos no es sola por los genes, sino también por el hecho de haber compartido un camino junto (ya sea corto o largo).

Los padres pueden llegar a tener expectativas sobre los posibles gemelos clonados. El miedo de la gente es patente a la hora de hablar de la clonación humana, pero no se sostiene, puesto que hasta que no nos encontremos con un clon humano real no sabremos realmente a qué nos enfrentemos. Lo mismo ocurrió en su momento en 1976, con la fecundación in vitro: en ese momento no se sabía a qué se enfrentarían los padres.<sup>34</sup>

Las investigaciones sobre gemelos idénticos parecen sopesar el peso de la educación frente a la genética.

La doctora Nancy Segal propone que podemos perder el miedo a la clonación estudiando a los gemelos.

Como hemos visto la percepción social de los gemelos está influenciada por el tratamiento científico que se ha dado a los gemelos. De ahí que las imágenes de gemelos podrían funcionar como un ente en sí mismo, la fascinación que ejercen sobre el público en general se

---

<sup>34</sup> PUNSET, Eduard. (2012). Entrevista de Eduard Punset a Nancy Segal, profesora de psicología de la California State University. Entrevista realizada para "Redes", emitida en La2 el 6 de Enero de 2013 por Radio Televisión Española.

ha visto reflejada en películas y fotografías desde los inicios de la historia fotográfica pero la raíz surge del interés científico que suscitan.

Este tipo de imágenes, que en su mayoría tienen cierta tendencia oscurantista han acabado provocando en la imaginación colectiva una irremediable y generalizada sensación de desasosiego.



## EL DOPPELGÄNGER COMO REALIDAD EN PSICOLOGÍA

### CAPÍTULO 3





### 3. EL DOPPELGÄNGER COMO REALIDAD EN PSICOLOGÍA,

#### 3.1 Explicaciones psicológicas del fenómeno del Doppelgänger.

A lo largo de los años, y desde que se ha dado a conocer mediante leyendas y supersticiones el fenómeno del Doppelgänger, la Medicina, la religión, y más recientemente la psicología han tratado de encontrar una explicación con base científica a este fenómeno.

Como veremos a continuación, hay varios síndromes, males o enfermedades que podrían dar lugar a una explicación plausible del fenómeno.

La psicología y la psiquiatría forman parte de la Medicina desde el siglo XIX, cuando ésta última surge como una rama científica dentro del cuerpo médico. Es a finales del siglo XIX cuando de alguna manera estas prácticas se separan de la superstición, convirtiéndose en objeto de estudio por derecho propio, ampliándose y enriqueciéndose en relación a campos como la psicología, y sobre todo al nacimiento del psicoanálisis.

La psiquiatría, la psicología y el psicoanálisis buscan, cada una a través de sus propios medios, la comprensión, racionalización de las patologías psicológicas y su relación con las manifestaciones de dolencias físicas.

“El cara a cara del ser humano con su doble trasciende el parecido físico para apuntar a cosas más altas: la terrible evidencia de que hay facetas de nosotros mismos que nos son del todo desconocidas; la constatación de que, en contra de lo que dicta la versión oficial, el individuo sí puede ser dividido; la prueba de que no sabemos quiénes somos; el terror, en fin, a asumir que eso que llamamos identidad es un ente frágil, voluble, escurridizo”<sup>35</sup>.

El fenómeno del doble, de la doble personalidad, se ha estudiado en este campo desde sus inicios, y las referencias al mismo pueden corresponderse con distintas dolencias y necesidades que el paciente manifiesta de diferentes formas.

A continuación veremos algunos de los cuadros clínicos en los que podríamos enmarcar un fenómeno como el del Doppelgänger.

“Autoscopia, Es una variedad alucinatoria visual poco común que consiste en verse a sí mismo como un doble reflejado en un cristal, a menudo con una consistencia gelatinosa y transparente.”<sup>36</sup>

“La **heautoscopia** es un término utilizado en psiquiatría y neurología para definir la alucinación reduplicativa de "ver el propio cuerpo a una distancia" <sup>37</sup>. Se puede

---

<sup>35</sup> MARTÍN LÓPEZ, Rebeca en Fena Aleph, “El papel del Doppelgänger en la actual crisis de identidad”.. [en línea] 17 de Marzo de 2015. Disponible en web. <http://faenaaleph.com/es/articles/el-papel-del-doppelganger-en-la-actual-crisis-de-identidad/> [consultado el: 6 de julio de 2015].

presentar como un síntoma de la esquizofrenia y la epilepsia. La heautoscopia se considera como posible explicación de los fenómenos Doppelgänger”<sup>38</sup>.

**Trastorno de identidad disociativo TID:** Es un desdoblamiento de la personalidad que se produce por una escisión dentro del propio individuo, como si la personalidad fuera una célula que se dividiera y cada nueva célula fuera una personalidad nueva e independiente.

*“En algún momento de su vida, al parecer cuando era niña, su personalidad se dividió en dos. De hecho, ahora es dos mujeres distintas, de carácter totalmente diferente...”*<sup>39</sup>

Las tres caras de Eva 1957<sup>40</sup>

El TID se caracteriza por la presencia de dos o más identidades o estados de personalidad (cada una con un patrón propio y relativamente persistente de la percepción, interacción y concepción del entorno y de si mismo).

## Esquizofrenia

La esquizofrenia es un grupo de enfermedades mentales que consiste en que los enfermos creen que sus pensamientos más íntimos, sus sentimientos y sus acciones son conocidos por los demás, compartidos o resueltos por ellos. Esta experiencia se acompaña a menudo de representaciones delirantes, cuya responsabilidad se atribuye a la vida, a las organizaciones, a las fuerzas naturales o sobrenaturales. En general los esquizofrénicos presentan alucinaciones, especialmente en el campo auditivo, como voces de otras personas que comentan los pensamientos y las acciones del paciente. Los procesos del pensamiento pueden verse perturbados, hasta hacer confuso el razonamiento, con una lógica insólita y el uso idiosincrásico de palabras y de asociaciones de ideas. Puede sobrevenir también una interrupción imprevista del curso de los pensamientos o del razonamiento, que puede resultar completamente incomprensible. También la percepción puede verse de tal forma perturbada, que ciertas características normalmente irrelevantes pueden conducir al delirio de relación, en el que el paciente cree que objetos o situaciones comunes (p.ej., programas de televisión o noticias periodísticas) se refieren particularmente a él y generalmente en sentido desfavorable. El humor puede ser caprichoso, desequilibrado, y pueden aparecer graves anomalías en el comportamiento motor, como estupor o hiperactividad. Se dan otros muchos síntomas de escaso valor diagnóstico que pueden presentarse al mismo tiempo en la misma persona<sup>41</sup>.

En los textos del catálogo sobre la obra de David Nebreda, se habla de la enfermedad que padece, Esquizofrenia degenerativa<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> VERA POSECK, Beatriz. (2006). *Imágenes de la locura*. Calamar Ediciones. Madrid. Pg. 159.

<sup>38</sup> AAVV. (2006). *Guías clínicas para el tratamiento de los trastornos psiquiátricos*. Ed Ars Media. Barcelona.

<sup>39</sup> VERA POSECK, Beatriz. (2006). *Imágenes de la locura*. Calamar Ediciones. Madrid

<sup>40</sup> JOHNSON, Nunnally. (1957). *Las tres caras de Eva*. Estados Unidos

<sup>41</sup> ARNOLD, EYSENCK, MEILI. (1979). *Diccionario de Psicología*. Ediciones Rioduero. Madrid

<sup>42</sup> NEBRED, David. (2002). *Autorretratos*. Ediciones Universidad de Salamanca.



David Nebreda  
Varias Obras  
2014

El caso de David Nebreda en el que aunque solo aparezca una imagen de sí mismo, podemos observar que no solo está haciendo un retrato directo, sino que en él aparecen varias versiones de su personalidad, con una gran profundidad psicológica. Por su enfermedad, por su aspecto y por su propia historia, vemos la imagen que crea para el espectador, pero en esa mirada podemos verle a él, que se mira como sufridor, ávido de encontrarse en su propia imagen. Esto supone involucrarse más en los aspectos psicológicos que en el desdoblamiento dentro de la propia imagen.

### Álter ego

El álter Ego o literalmente del latín “el otro yo” es según la Real Academia de la Lengua, una persona en quien otra tiene absoluta confianza, o que puede hacer sus veces sin restricción alguna<sup>43</sup>. Pero también es la personalidad real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra.

<sup>43</sup> [WWW.rae.es](http://WWW.rae.es) Diccionario online de la Real Academia Española de la lengua [en línea]

Este término acuñado en el siglo XIX está relacionado con el trastorno de identidad disociativo TID anteriormente mencionado.

Puede llegar a decirse que aquel que tiene un álter ego lleva una doble vida. Sin llegar a ser un cuadro clínico, el álter ego es una práctica habitual en el mundo artístico. Explicándolo de una manera sencilla, si un artista utiliza un seudónimo y para darle veracidad crea cierta personalidad en torno a este seudónimo, está creando un álter ego.

Vivir otra vida a través de un personaje creado a nuestra medida es algo habitual.

Con las nuevas tecnologías y las redes sociales el equivalente al álter ego sería un avatar.

Más adelante, en el capítulo en el que trataremos las relaciones del concepto de Doppelgänger con obras literarias, analizaremos *El extraño caso del Dr Jekyll y Mr Hyde*<sup>44</sup>. En la novela de Stevenson, ese desdoblamiento parece generar un álter ego que recoge y concentra todo lo reprimido por el Dr. Jekyll y es con Mr. Hyde donde puede dar rienda suelta a sus más íntimos y oscuros deseos sin que en un principio, Jekyll corra ningún riesgo social.

Los avatares, según la tradición hinduista, son encarnaciones terrenales de un dios. En la actualidad, el avatar es la encarnación digital de una persona “real”.

Este personaje/avatar, como en el caso de Hyde, no tiene por qué corresponder con la realidad, sino que es creado a medida, de un modo en que la realidad y la ficción se mezclan generando nuevas identidades.

Los usuarios, pueden, de una manera sencilla, crear un alter ego digital, que en casos extremos puede llegar a generar conflictos.

Sin las cargas emocionales ni sociales, el usuario puede llegar a sentirse más identificado con el avatar que con su identidad “real”. Este distanciamiento de la realidad, esta evasión, está en continuo estudio, puesto que aún sin llegar a generar un álter ego complejo, las redes sociales sí que posibilitan la creación de una imagen en torno a un usuario que está continuamente manipulada y donde el individuo tiene un control absoluto sobre la imagen que quiere dar aun cuando no se corresponde con su realidad.



---

<sup>44</sup> STEVENSON, Robert Luis. (2015). *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde*. Espasa Libros. Madrid

Victor Fleming  
Imagen perteneciente a la película Dr. Jeckyll y Mr. Hyde  
1941

Llegando a un extremo, la vida digital puede, a los ojos del usuario, resultar más satisfactoria y autocomplaciente que su día a día, pudiendo llegar a generar una ruptura y evolucionando hacia una focalización total hacia el avatar.

Otra enfermedad mental que podríamos integrar dentro de los cuadros clínicos que se podrían asociar al fenómeno del Doppelgänger es el Síndrome de Capgras

El **síndrome de Capgras** o **Mal de Capgras** es un trastorno mental que afecta a la capacidad de identificación del paciente. Éste cree que una persona, generalmente un familiar, es reemplazada por un impostor idéntico a esa persona.

En el Tratado de Psiquiatría de Hales-Talbott (Ancora, 1996) se define como: "el paciente cree que una persona estrechamente relacionada con él ha sido sustituida por un doble". Y en la Sinopsis de Psiquiatría de H. Kaplan (Panamericana, 1999) como: "la idea delirante de que otras personas, normalmente muy cercanas al paciente, han sido reemplazadas por dobles exactos, que son impostores".

Fue nombrada en honor a Jean Marie Joseph Capgras, psiquiatra francés que reconoció la enfermedad bajo el nombre de *l'illusion des sosies* (ilusión de los dobles) en 1923. Capgras reportó el caso de una mujer de 74 años que afirmaba que su esposo había sido remplazado por un extraño. La paciente reconocía con facilidad a los demás familiares, todos excepto a su esposo.

Esta enfermedad está relacionada con la pérdida del reconocimiento emocional de los rostros familiares. Su causa podría ser una desconexión entre el sistema de reconocimiento visual y la memoria afectiva.



David Cronenberg

Fotogramas de la película Spider, en la que se hace un retrato libre del Síndrome de Capgras.

### 3.2 La influencia de Freud y lo siniestro en el concepto del doble

A principios del siglo s.XX, Sigmund Freud<sup>45</sup>, Inspirado por el relato “El hombre de Arena” de E.T.A. Hoffman <sup>46</sup> definió el concepto de *lo siniestro*, una sensación fundamental para el entendimiento de esta tesis.

Para describir esta idea, este cumulo de sensaciones utilizó el termino alemán *Das Unheimliche*<sup>47</sup>. A lo largo de los años y dependiendo del idioma al que ha sido traducido, se le ha llamado, **lo siniestro** (en español), *la inquietante extrañeza* (del francés) o *The Uncanny* (lo opuesto a lo que nos resulta familiar del inglés) próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante<sup>48</sup>.

La idea de lo siniestro, de lo inquietante es uno de los elementos definitorios de esta nueva tipología, la suma de lo siniestro con la imagen arquetípica del doble.

“Lo espantoso se revela en lo que de siempre se creía conocer”. El término se aplica a menudo a una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Aunque este término para determinar un concepto, está justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es “siniestro”.

E. Jentsch, señalaba que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta “cualidad sensitiva” se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos<sup>49</sup>.

Pero como veremos más adelante, sí que existen puntos comunes y genéricos más allá de la experiencia personal que nos llevan a este concepto.

Lo siniestro, desde que en 1906 escribió E. Jentsch y más adelante Freud en 1919, ha cambiado, ya que la concepción del mundo también lo ha hecho. En el siglo XXI la imaginaria es colectiva, común, de fácil acceso, así como la educación y las referencias se han vuelto globales. La iconografía, las preocupaciones y la educación van más allá de lo local, lo que nos llevan a que los miedos no sean tan dispares ni tan únicos. Existen sentimientos generalizados

<sup>45</sup> FREUD, Sigmund. (1943). *Das Unheimliche*. Editorial American. Buenos Aires.

<sup>46</sup> HOFFMAN, E.T.A. (2008) *El Hombre de Arena*. Editorial José J de Olañeta. Madrid

<sup>47</sup> FREUD, Sigmund. (1979). *Lo siniestro*. Editorial Biblioteca Nueva. Barcelona

<sup>48</sup> *Latín, Espantable; un lugar siniestro: Locus suspectus.*

<sup>49</sup> Griego: Extranjero, extraño, desconocido.

Inglés: Uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly; refiriéndose a una casa: haunted; de un hombre: a repulsive fellow.

Frances: Inquiétant, sinistre, lúgubre, mal à son aise.

Español: sospechoso de mal agüero, lúgubre, siniestro.

Las lenguas italianas y ortuguesas parecen conformarse con palabras que designaríamos como circunlocuciones.

En árabe y hebreo, “unheimlichen(sobre la psicología de lo siniestro) Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift.

y comunes puesto que occidente se ha convertido en un “todo” derivado de la accesibilidad de las comunicaciones.

Hay una diferencia entre la concepción de lo siniestro de Jentsch y de Freud, para Jentsch lo siniestro se ubica en la incertidumbre intelectual, en cuanto a Freud, lo enfoca hacia el extrañamiento de lo familiar.

Partiendo del relato de Hoffman, “*El hombre de arena*” y mediante la hermenéutica del detalle<sup>50</sup>, desentrañó la idea de lo siniestro diferenciando los tipos y las motivaciones de estos.

“*El hombre de arena*” es un cuento gótico en el que el autor narra cómo Nataniel confunde a Olimpia, una muñeca, un autómata, con una mujer real hasta llegar a enamorarse de ella y pensar en matrimonio. El camino recorrido desde que Hoffman escribió este cuento hasta ahora es largo pero los principios básicos son los mismos, de hecho ahora estos miedos no difieren tanto de los actuales, en esta época las posibilidades de confusión son mucho más reales.



Harry Clark

"The Masque of the Red Death"

1919

En la literatura y el cine la utilización de elementos amenazantes se utiliza como un recurso recurrente. Podríamos decir que el nombre, aunque no tanto el concepto básico, ha cambiado.

---

<sup>50</sup> Hermenéutica del detalle. Capacidad para focalizar la atención sobre aspectos desdeñados o inadvertidos y que, sin embargo, constituyen un acceso privilegiado a “cosas secretas y ocultas”



Retomando la narración de Hoffman, vemos que nuestro miedo no se focaliza ya hacia los autómatas. Los temores fundamentales se focalizan ahora hacia los clones, la pérdida de la identidad, la suplantación de la personalidad...

Esto es uno de los aspectos que llevaron a comenzar la investigación en este campo, cercano al miedo, pero aún más inquietante por lo intangible como manifestación.

La pérdida de la propia identidad es un tema recurrente en la actualidad: No necesitamos existir tanto físicamente como virtualmente, y aquí los límites del yo como identidad no están bien definidos.

No es complicado desarrollar una nueva personalidad, cambiar la historia personal, ni siquiera existe la necesidad de estar ligados a una imagen física real, puesto que la realidad también se ha empezado a manifestar como algo indefinido.

A diferencia de la época de Freud, de Hoffman y de Jentsch, la posibilidad de esa “falsa” existencia (autómata-sustituto-doble-clon) es posible en la actualidad gracias a las posibilidades de alteridad que nos ofrecen las tecnologías o las redes sociales. Es una realidad, y la diferencia radica en funcionalidad; ya no es un mecanismo de huida, sino a veces todo lo contrario, la posibilidad de encontrarnos con “nosotros mismos” es más real. ¿Dónde estaría la diferencia entre el “yo” y la imagen creada en internet? Variaciones de nuestra personalidad creadas por nosotros mismos, la identificación resulta impecable y la imaginación se mezclan confundándose. La posibilidad de generar una doble personalidad aunque sea digital ya pertenece a la ficción, posibilidad de cambiar, de ser otro desde uno mismo una realidad.

En la fotografía, en la nueva tipología que aquí estamos definiendo, el “yo” (el del fotógrafo o el del fotografiado) se duplica, se copia hasta el infinito, donde el autor recurre a la autoobservación como canal comunicador con el espectador y consigo mismo.

En el delirio de autoobservación se hace evidente que las exigencias que el medio planteaba al yo y que el mismo no podía satisfacer, revelaban su origen en las influencias ejercidas sobre el sujeto por las autoridades que han pasado sobre él<sup>51</sup>.

(...) Lo siniestro con una mecánica de repetición: *“Algo desde siempre familiar para la vida psíquica y que solo la represión ha vuelto extraño”*. Lo que crea el sentimiento de *“extraña familiaridad”* es el retorno a lo reprimido, como un cadáver que regresa a la vida: los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden siempre (por el carácter indestructible de los contenidos inconscientes) a reaparecer (...)<sup>52</sup>

La duda sobre el original, sobre la autenticidad es uno de los principales generadores de lo siniestro.

<sup>51</sup> TERRÉ, Jordi. (2007) *Freud, vida, pensamiento y obra*. Editorial Biblioteca Nueva. Barcelona.

<sup>52</sup> ibidem

“ (...) En condiciones normales nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien desmarcado frente a todo lo demás. (...) la investigación psicoanalítica me ha enseñado que esa apariencia es engañosa; que por el contrario, el yo se combina hacia dentro, sin límites precisos, con una entidad psíquica inconsciente que denominamos ella y a la cual viene a servir como fachada. Pero, por lo menos hacia el exterior, el yo parece mantener sus límites claros y precisos (...)”<sup>53</sup>

Estos límites se rompen, conscientemente, en trabajos como los de Anthony Goicolea o en los de Martin Liebcher. Los propios fotógrafos se retratan una y otra vez dentro de su mundo delimitado por el marco fotográfico.

Cada uno tiene una búsqueda distinta, un concepto totalmente diferente pero en esencia ambos utilizan un medio común para desarrollar diferentes problemáticas.

El malestar ante la repetición, y por otro lado el malestar ante el desdoblamiento es algo buscado y apreciado desde la mirada del observador foráneo.



Anthony Goicolea  
“Morning Sleep”  
2004

“El tema del “doble” o del “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a “su doble”(…), de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con

---

<sup>53</sup> Ibidem.

*el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas*<sup>54</sup>.

Como dice Freud en su famoso texto, los poetas se lamentan de que en el interior de los humanos moran dos almas, y cuando los psicólogos populares hablan de la escisión del “yo” piensan en la división entre la instancia crítica y el “yo” residual.

¿Dónde empieza uno y acaba el otro? Esta escisión viene de lo reprimido, de la socialización y de la adaptación a un entorno que nos resulta hostil, donde el “yo” verdadero (el reprimido) choca constantemente con el “yo” social. En este caso en concreto el yo reprimido es el que nos resulta desconocido, de ahí el extrañamiento y lo siniestro hacia esa parte del propio inconsciente que aún nos resulta “desconocida”.

Que algo familiar se nos vuelva extraño es uno de los elementos más poderosos que producen el sentimiento de lo siniestro y es a su vez uno de los elementos más utilizados por los fotógrafos de los que hablaremos más adelante.

Freud en su libro *Lo siniestro*<sup>55</sup> desarrolló un pequeño tratado en el que contaba los mecanismos por los que se llegaba a la inquietante extrañeza que se produce cuando nos invade la sensación de lo siniestro.

Su determinación sensible y conceptual<sup>56</sup> de lo siniestro tiene seis categorías que resumimos brevemente.

1.- Una persona a la que actualmente calificaríamos de “gafe” sería considerada como una personalidad siniestra, puesto que parece traer consigo malos augurios<sup>57</sup>.

2.- El doble, el gemelo, o algún familiar cercano que se nos parece en exceso se asocia con el tema de lo siniestro. (Por supuesto aquí incluiremos el Doppelgänger).

3.- Los autómatas, figuras de cera, muñecas parlantes, todo lo que en apariencia es humano y en un momento determinado, nos puede llevar a engaño y hacer dudar de su humanidad/inhumanidad.

4.- Los *dejá vu*, repetición de una misma situación, o de una situación que nos parece familiar en exceso.

5.- Miedo a la castración o amputación de algún órgano.

6.- Cuando lo fantástico se produce en lo real.

---

<sup>54</sup> FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Editorial Biblioteca Nueva. Barcelona.

<sup>55</sup> FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Editorial Biblioteca Nueva. Barcelona.

<sup>56</sup> TRIAS, Eugenio. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Debolsollo. Madrid

<sup>57</sup> DRAE, dice de un gafe que es (De or. Desc.).1. Adj. Dicho de una persona: Aguafiestas o de mala sombra. U.t.c.

De todas estas posibilidades, las que más comúnmente se asocian con lo siniestro son: la aparición del doble, cuando lo fantástico se produce en lo real y cuando lo familiar se nos aparece como algo extraño.

En la fotografía esto posibilita múltiples interpretaciones y han dado lugar a una infinidad de obras artísticas que abordan estos conceptos de maneras distintas.

El por qué optamos por hablar mediante la representación artística, a través de actitudes ciertamente siniestras es un difícil debate y se acerca más a un estudio sociológico o antropológico que a un texto que habla sobre arte. Pero también es cierto que el arte en mayor o menor medida es un reflejo de la sociedad y como ya hemos dicho empieza a ser una respuesta a la demanda que la misma hace.

### **3.3 El doble según Jung: La sombra**

Carl Gustav Jung, psiquiatra suizo e inicialmente discípulo de Freud, fue el fundador de la psicología analítica. Jung entendió que la psique y sus mecanismos están íntimamente relacionados con las manifestaciones culturales. La influencia puede llegar desde varios flancos la cultura, la tradición, la sociedad, la literatura, la alquimia, etc., formando un todo instalado en la memoria colectiva que deriva en una conducta influenciada por todos los elementos de un entorno al que llegamos y al que debemos adaptarnos.

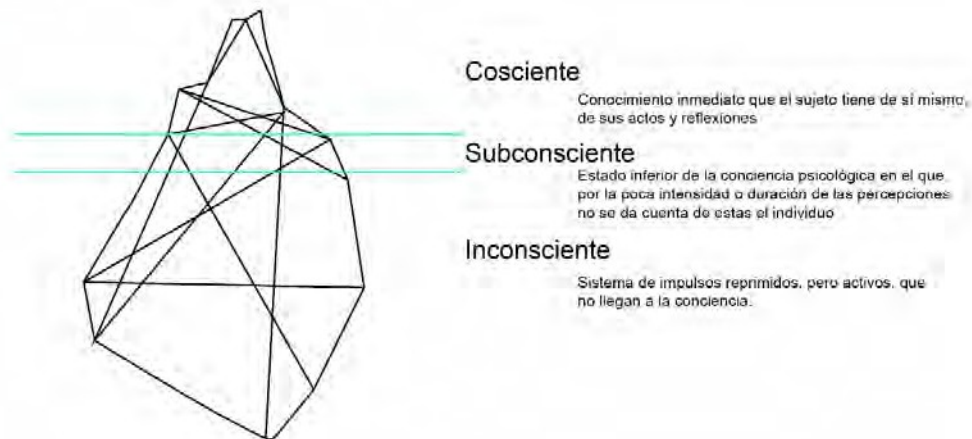
Por ello, aunque se le mencione de manera menos directa que a Freud, es necesario hacer hincapié en su trabajo. Del mismo modo, hemos de intentar cohesionar la sintomatología sobre la que se sostiene esta nueva tipología, a través de la relación psique + arquetipos e influencias culturales + representación artística, que dan como resultado esta nueva tipología fotográfica del Doppelgänger.

Jung definió *la sombra* como uno de los principales arquetipos del inconsciente colectivo. La sombra puede ser la totalidad del inconsciente, o bien el aspecto inconsciente de la personalidad, donde aparecen características y rasgos que el “yo” consciente e incluso el subconsciente no reconoce.

*La sombra* puede aparecer como lo reprimido, lo que es incompatible con la personalidad, llevándonos de nuevo a la obra de Stevenson o Poe, y la a posibilidad de que la fenomenología *doppelgangariana* sea un resquicio por el que se filtra lo reprimido.

“la sombra aparece como una de las representaciones más antiguas del alma, el medio mediante el cual el ser humano vio por primera vez, su cuerpo, del que aquella representa su imagen fiel, aunque de sustancia más ligera. El hombre primitivo consideraba la sombra, imagen del yo corporal, como un ser espiritual pero real en el que se encarnaba su alma. De esta forma, la duplicación del yo, incorporado en

Para Jung el inconsciente tiene una cualidad ambivalente, pudiendo actuar como lo antagónico o como alivio compensatorio de las carencias del yo consciente.



La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior.

La sombra puede presentarse simbólicamente de muchas formas, serpientes, monstruos, demonios, dobles; la sombra individual bien podría representarse como una demonología íntima, con un doble demoníaco.

### 3.4 El doble según Otto Rank

Otto Rank escribió en 1914 un amplio ensayo llamado “El doble”<sup>58</sup> inspirándose en una película de Hans Heinz llamada *El estudiante de Praga* 1913. Este texto estaba orientado hacia la problemática en la relación occidental con la temática de la muerte, la inmortalidad del alma en las antiguas civilizaciones y el sentimiento angustioso en la aparición del doble en la literatura.

Un elemento de unión importante entre el narcisismo primario y lo siniestro es la imagen del “doble”. Otto Rank en “El doble” analiza el narcisismo desde la mente infantil y sus progresos y afirma que el doble refuerza el amor propio como negación de la muerte. Las sombras y los reflejos son sombras naturales, y crean impresiones tanto positivas como negativas<sup>59</sup>.

La relación entre el doble, la sombra, la muerte y el alma está presente en muchas culturas.

“La figura del doble demoníaco ejerce una acción benéfica de catalizador de la transformación moral del individuo, llamado a integrarse en la sociedad, aunque no

<sup>58</sup> RANK, Otto. (2004). *El doble*. JCE Ediciones.

<sup>59</sup> SCHNEIDER ADAMS, Laurie. (1996) *Arte y psicoanálisis*. Editorial Cátedra. Madrid. Pg 58

prescinde de su faceta de atormentador que llega a descomponer la conciencia de sus angustiadas víctimas”<sup>60</sup>

“La transformación del cadáver en una efigies, como después llamaron los romanos al doble o a la imitación”<sup>61</sup>

¿Qué es un sosia, un doble o un Doppelgänger, sino una sombra del original?

El tema del doble es un tema recurrente tanto en la literatura como en las artes visuales. A lo largo de la historia se han creado dobles, dándoles multitud de significados, utilizándolos como metáforas o parábolas.

“Esta modalidad o variante del doble como creación subjetiva y espontánea de la propia imaginación calenturienta o enfermiza, es una especie de doble conciencia o segundo yo parasitario que atenta como uno mismo y tiende a independizarse.”<sup>62</sup>

En el ámbito científico, el doble (mediante la figura del gemelo) ha sido importante para realizar avances médicos, para tratar de explicar lo inexplicable.

El pensamiento de Rank sigue siendo de vital importancia en relación a la sintomatología del doble en sus distintas acepciones..

Los textos de Otto Rank fueron primordiales para el desarrollo de las teorías de Freud y como consecuencia influyó en el pensamiento Jungiano y más tarde en Lacan, especialmente en su teoría del espejo, a la que nos referiremos más adelante.

---

<sup>60</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. 82007). *Álter ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Madrid. Pg. 22

<sup>61</sup> BELTING, Hans.(2007). *Antropología de la imagen* (2001), Katz editores. Madrid. Pg 182

<sup>62</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. 82007). *Álter ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Madrid. Pg. 22





EL DOPPELGÄNGER COMO ELEMENTO LITERARIO

## CAPÍTULO 4





##### 4.1 Distintas percepciones del fenómeno del doble en la literatura

La relación entre la fotografía y la literatura junto al recurrente imaginario psicoanalítico es una fuente de la que en gran medida bebe el Doppelgänger como tipología fotográfica. Las referencias al doble en la literatura datan de varios siglos antes de Cristo. El nacimiento de la historia está ligado al nacimiento del lenguaje, del mismo modo que el nacimiento de las leyendas sobre el doble lo están también a sus posteriores transcripciones, y de ahí a la literatura tal como la entendemos hoy en día. Acercarnos a los antecedentes literarios es acercarnos al origen de la fascinación de este fenómeno.

Anfitrión<sup>63</sup> era un personaje de la mitología griega, nieto de Perseo y bisnieto de Zeus. Plauto escribió su historia aproximadamente en el año 189 a.C.

En él encontramos uno de los primeros textos en los que se habla del doble. Júpiter, quien desea a Alcmena, esposa de Anfitrión, suplanta a éste para yacer con ella, y como consecuencia de este encuentro amoroso nacen un par de gemelos de ambos padres: Hércules, hijo de Júpiter y Ificles, hijo de Anfitrión.

Por otra parte, el dios Mercurio suplanta a Sosía, un criado de Anfitrión.

Este argumento clásico lo encontraremos de nuevo en obras como *Anfitrión* 38<sup>64</sup> de Jean Giraudoux, *El copartícipe secreto* 65 de Joseph Conrad, o *Desesperación* 66 de Vladimir de Nabokov.

Un ejemplo dentro de la tradición literaria española sobre el tema del doble como sombra premonitória o mensajero de la muerte lo encontramos en la obra de Lope de Vega, quien desarrolla este argumento en *El caballero de Olmedo* 67. Otro ejemplo es el de José de Espronceda en *El estudiante de Salamanca* de 1840.

El doble ha sido utilizado en multitud de ocasiones para la comedia clásica como tema recurrente; el doble, los gemelos y la suplantación de identidades favorecen los equívocos y enredos, hasta llegar al absurdo.

*“En las primeras grandes culturas la gemelidad se asocia a la mediación entre dioses y hombres”*

Existe una gran variedad de textos que hablan de este tipo de equívocos, y numerosos textos que hablan inequívocamente del doble y del Doppelgänger. Aunque mencionaremos a continuación los que consideramos más relevantes, no hay que olvidar que es a partir del siglo

<sup>63</sup> PLAUTO. (1994). *Anfitrión*. 207 a.C., Editorial: Ediciones Clásicas

<sup>64</sup> Giraudoux, Jean. (1965) *Anfitrión* 38. Editorial Alfíl. Madrid

<sup>65</sup> CONRAD, Joseph.(2005). *EL copartícipe secreto*. Editorial Atalanta. Madrid

<sup>66</sup> Navokob, Vladimir.(1999) *Desesperación*. Editorial Anagrama. Madrid

<sup>67</sup> VEGA, Lope de . (2004). *El caballero de Olmedo*. Editorial Cátedra. Madrid

XIX con el Romanticismo cuando el tema adquiere mayor importancia. En un anexo, incluiremos una cronología de obras literarias en las que se trata este tema. Como veremos hay varios autores relevantes, entre los que destacan E.T.A. Hoffman y Guy de Maupassant, que trataron ampliamente el tema a lo largo de su carrera.

Poe en su obra *William Wilson*, al retratar al protagonista homónimo, retrata a su vez a William Wilson, que es el Doppelgänger del protagonista. No solo cuenta cómo se siente amenazado por el hecho de convivir con un Doppelgänger, sino también cómo le afecta el hecho de que éste posea todas las virtudes y los defectos que él no posee, como si se tratase más de un antagonista que de un doble. Wilson el "original" trata de sentirse superior, de ver en todo momento al otro como "alguien que se le parece en demasía" y no como un reflejo de su propio yo.



Harry Clarke

"William Wilson"

1919

Wilson narra su historia a modo de relato póstumo, un relato que busca redimir una vida hedonista llena de vicios y pecados, y aunque comienza como lo que en principio parece un relato moralista decimonónico, pronto nos damos cuenta de que estamos ante algo más, ante un relato de terror, de horrores ocultos, como el miedo a uno mismo, o en este caso el miedo a enfrentarse a alguien exactamente igual que uno mismo. El horror reside en la posibilidad de

que ese otro sea en realidad uno mismo, en el que la identificación (como término psicoanalítico) de lo reprimido salga, se substraiga del inconsciente (esto mismo ocurrirá como veremos más adelante al repasar el doble cinematográfico en la película *la Cisne Negro*). En el caso de Wilson, parece que en vez de enfrentarse a una versión maligna, se enfrenta simplemente a sí mismo, puesto que él ya es la peor versión de sí mismo.

Wilson se intuye en ese “otro” pero no lo admite, y sin embargo experimenta a la vez repulsión y apego por ese otro, curiosidad y espanto al verle de cerca, hasta tal punto que al principio del relato huye de la visión de un doble tan perfecto.

El cariño se desprende al darse cuenta de que este supuesto gemelo maligno le salva en muchas ocasiones de sí mismo, y cierta ternura aparece en sus palabras, pero la realidad le asfixia por que pone en evidencia todo lo que es, todo en lo que se ha convertido y a su vez detesta.

“A veces, el acusado sentimiento de culpabilidad le empuja a uno a no aceptar la responsabilidad de ciertas acciones suyas, sino a cargársela a su otro yo, por lo que el doble resultante se convierte en la conciencia perseguidora y martirizante, y llega a personificarse en el diablo mismo, que en lugar de ser un protector ángel de la guarda es la perturbadora imagen de infierno interior.”<sup>68</sup>

Al final, como en muchos de los relatos y películas, el protagonista solo encuentra una solución desesperada ante una situación que se le vuelve asfixiante, en la que solo ve coartada su libertad: Acabar con la vida de su doble, asesinando al Doppelgänger o suicidándose. Pero esto es, al fin, acabar con uno mismo. De algún modo, se cumplirá literal y literariamente la leyenda germánica, que asegura que la visión del doble implica un mal augurio y al morir el doble, muere espiritual o físicamente el original.

Al final del relato, el Doppelgänger de Wilson, mientras muere, le susurra: *¡Tú has vencido, y yo sucumbo; pero en adelante tú estarás muerto también, muerto para el Mundo, para el Cielo y la Esperanza! ¡En mí existías, y ahora puedes ver en mi muerte, por esta imagen que es la tuya, cómo te has suicidado irremisiblemente!*<sup>69</sup>

Una de las obras que describe cómo es el fenómeno del Doppelgänger, es el *William Wilson* de Poe, pero también es cierto que la que se plantea con más profundidad el valor de la copia y del original es *El hombre duplicado* (2002) de Saramago. Independientemente del valor de la copia fotográfica o de la copia de Platón, de la que más adelante hablaremos, o la reproducibilidad de Benjamín, Saramago nos plantea cuestiones morales, pero sobre todo sentimentales.

Estos argumentos resultan, sin duda, relevantes para esta tesis, ya que estamos hablando de arte, el sentimiento, la moral, la empatía, la política, todo aquello no tangible es fundamental

---

<sup>68</sup> MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela. Madrid

<sup>69</sup> POE, Edgar Allan. (2007). *Historias extraordinarias*. Editorial Akal. Madrid

para entender lo que tenemos ante nosotros, y la incompreensión proviene de obviar todos estos elementos sin los cuales no se puede construir con coherencia una obra artística.

Saramago expone de una manera exhaustiva lo que el protagonista, Tertuliano Máximo Afonso sufre al descubrir que tiene un sosia exacto a él, pero su sufrimiento no proviene tanto del conocimiento de su existencia, sino del desconocimiento de su procedencia y su finalidad. El protagonista entra en un estado permanente de confusión ante la duda: ¿Quién es el original?

Puesto que la copia no es más que un sucedáneo, el original será el que primero haya nacido, todo lo posterior aunque varíe en la forma o en el contenido, no serán más que copias. Todo lo que intente, ya habrá sido intentado, todo lo que haga, ya habrá sido hecho y todo lo que imagine, ya habrá sido imaginado. Esto acaba convirtiéndose en una lucha por sobrevivir, como entidad, como ideal construido a lo largo de toda una vida.

*El retrato de Dorian Grey*<sup>70</sup> es uno de los textos que se enmarcan dentro de la temática del otro, más concretamente dentro de la temática Jungiana de la sombra. En este caso, la sombra aparece como la representación física del personaje principal.

Carl Gustav Jung habla de la sombra como, la parte malvada o “defectuosa” que cada uno de nosotros posee. Wilde, en *El retrato de Dorian Grey* genera un dialogo entre la sombra y el retrato, donde no se sabe bien quién es quién.

“El doble puede ser la imagen generada para proyectar la culpa que experimenta el yo; se descargaría la culpa sobre el para que el individuo pueda realizar su deseo sin sentirse culpable”<sup>71</sup>

La obra, publicada en 1890, trata de un joven hedonista que hace un pacto con el diablo para no perder nunca su belleza y juventud. Un retrato hecho por un amigo es el que refleja la decadencia, la edad y la degeneración que va sufriendo el protagonista durante la historia. Es una suerte de conciencia a la que solo él tiene acceso.

Toda la obra se desarrolla estableciendo un juego de espejos, donde la representación/ retrato/ sombra/ espejo/ reflejo/ narcisismo/ el doble tiene un papel fundamental.

Al igual que el Doppelgänger, este doble creado, el retrato que su buen amigo Basil Hallward le hace a Dorian Grey, trae consigo funestas consecuencias.

En un momento de la novela, el protagonista habla de la libertad que le proporciona el hecho de que sea el retrato el que de alguna manera “asuma las consecuencias”. Su conciencia, la degeneración de su alma y todo lo que le podría afectar física y psicológicamente recae en el retrato, convirtiéndose este en el original y el propio Dorian Grey en la “sombra” o Doppelgänger de sí mismo. Resulta interesante este juego entre el original y la copia, la

---

<sup>70</sup> WILDE, Oscar. (2011). *El retrato de Dorian Grey*. Plutón Ediciones. Madrid.

<sup>71</sup> ANDRADE BOUÉ, Pilar.(2015). La mitología del doble en Anfitrión 38 de Giraudoux.[en línea] disponible en web: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110199A/20633>[consultado el 14 de agosto de 2015](cf. Rank.op.cit. p 122 y Freud; la escisión del yo en el proceso defensivo)

realidad y la irrealidad, porque llega un punto en el que el propio Grey no puede asimilar la visión de su verdadero yo, de la realidad de sus actos.

“Freud utiliza la “desintegración del yo “para designar un fenómeno psicológico en el que dos actitudes físicas coexisten inconscientemente en el yo. Una está en contacto y funciona en relación con la realidad, mientras que la otra funciona como deseo. En Dorian Grey, el retrato es la escisión de Dorian, el yo que envejece de forma realista y es moralmente corrupto. Ello le permite mantener la ilusión de que su verdadero yo sigue siendo joven y virtuoso. A diferencia del Narciso de la mitología, que se siente fascinado por su reflejo y continua contemplándolo, Dorian puede dejar el cuadro atrás porque su importancia deriva de su conciencia.

Cuando la defensa de Dorian se viene abajo, “mata” su retrato, su verdadero yo envejece y muere y la imagen del cuadro recupera su juventud”<sup>72</sup>

Un doble degenerado que acompaña silencioso a Dorian Grey, que es su propia conciencia a la que cree poder aislar pero de la que no puede desprenderse.

Como en muchos de los relatos de este tipo en el que el Doppelgänger es el eje narrativo, el protagonista trata finalmente de deshacerse de su doble, con unas terribles consecuencias. Como ocurre en la obra de Wilde, en un momento de desesperación, Dorian Grey decide acabar con el retrato, con toda la maldad que contiene apuñalándolo, lo que provoca la muerte de ambos.

En el caso de William Wilson de Poe y de El Extraño caso del Dr Jeckyll y Mr. Hyde de Stevenson, enfrentarse a sus “dobles” acaba teniendo consecuencias definitivas para los protagonistas.

La diferencia fundamental con Dorian Grey es que el doble cambia en tanto en cuanto ese doble es bidimensional, es un retrato que no tiene las cualidades que podría tener un doble físico, sino que es en realidad una disociación psicológica entre el yo expuesto/social y el yo íntimo.

En el caso de Jekyll y Hyde<sup>73</sup> podríamos hablar de escisión física y psicológica, una doble personalidad absoluta, hasta tal punto que el doble se vuelve irreconocible, es un yo creado por uno mismo. En este sentido podemos hablar también de cierto acercamiento entre la obra de Stevenson y la de Shelley. Aunque en el caso de *Frankenstein*<sup>74</sup>, el “monstruo” no es un doble propiamente dicho y puede parecer que queda fuera del tema que aquí estamos tratando, es cierto que trata de un tema importante para esta tesis, que es el mito de Prometeo, de la creación del otro.

---

<sup>72</sup> SCHNEIDER ADAMS, Laurie. (1996) *Arte y psicoanálisis*. Editorial Cátedra. Madrid

<sup>73</sup> STEVENSON, Robert Louis (2015). *El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mister Hyde*. Espasa Libros. Madrid

<sup>74</sup> SHELLEY, Mary. (2010). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Editorial Anaya. Madrid

El Dr. Jekyll, a diferencia de Frankenstein, crea otro a partir de sí mismo. Para ello se desdobra, este desdoblamiento no surge de un pacto con el diablo como Grey o de la “reconstrucción” de un ser humano como Frankenstein, sino de la curiosidad y del interés científico (en esto sí que se parece al personaje de Shelley).

El catalizador es una poción que le permite la metamorfosis en ese otro “yo”, un “yo” antisocial, que ha permanecido recluido gracias a la socialización del sujeto decimonónico, en cierto modo gracias a la represión en la época victoriana. Lo que nos lleva de nuevo a la sombra junguiana. Su “yo” escindido no es más que una parte del Doctor.

El siguiente texto también habla de la idea de represión y de cómo ésta nos afecta, de esa sombra y de la represión, pero el contexto cambia, puesto que se desarrolla en otra época y la represión social y educacional no es tan evidente; la protagonista no necesita un catalizador como en el caso de Jekyll.

Guadalupe Nettel, en su libro, *El huésped*, no utiliza términos como lo doble, Doppelganger, gemelo o sombra: habla de un “huésped” que nos habita.

“no era mi rostro ya, sino el del huésped. (...) Poco a poco, el territorio asaba bajo su control (...)”<sup>75</sup>

En ella, el uno y lo doble poseen el mismo nombre, y el huésped se presenta como un reflejo. El reflejo es su propio nombre, Ana (un palíndromo, que puede leerse en ambas direcciones).

El otro no se refleja, sino que *habita*. Se siente y de alguna manera se manifiesta. Se manifiesta desde dentro, pero también se manifiesta como presencia, éste es el que más miedo provoca.

La presencia parece tener autonomía, aparece crecer como nosotros, es *nosotros*, pero es *otro*. Esa presencia es el miedo mismo que vemos en el espejo, es el que nos dice que *uno comienza a morir desde que nace*.

Para Ana, el huésped es un parásito que la habita, que la devora y que poco a poco va tomando posesión de su personalidad hasta parasitarla por completo: La supervivencia de uno pasa por la aniquilación del otro.

Aun con una lista interminable de autores que han abordado literariamente la figura o el concepto del doble, no podemos dejar de mencionar a Borges, con el corto relato *El otro*<sup>76</sup>. Borges cambia el sentido del doble en su relato: En él se encuentra consigo mismo con una diferencia de más de 30 años, y reflexiona sobre la juventud y la certeza. El viejo Borges se mira a sí mismo con cariño y con la tranquilidad que da la experiencia, mientras que su otro “yo” se mira con desconfianza y con la inquietud de quien cree saberlo todo.

---

<sup>75</sup> NETTEL, Guadalupe. (2006). *El huésped*. Editorial Anagrama. Madrid.

<sup>76</sup> BORGES, Jorge Luis. (1975). *El otro*. Editorial Debolsillo. Madrid.

Este relato no resulta tan amenazador como los anteriormente mencionados, pero difiere del resto no solo en el dramatismo, sino porque en realidad estamos ante un juego de tres personajes que son él mismo, y que solo uno de ellos sabe de la existencia de los tres.

El Borges joven, desconoce el porqué del interés del Borges, mayor, casi ciego, que le aborda y habla con él, que le aconseja cariñosamente. Borges mayor, conoce la realidad y la peculiaridad del momento espacio-temporal en el que se encuentra, y Borges Narrador, aparece como un ser omnisciente. El juego narrativo y de personajes resulta similar a las obras de las que hablaremos más adelante, donde el fotógrafo es un narrador omnisciente que se ve a sí mismo y se utiliza como instrumento narrativo dentro de la imagen.

La lista de relatos y libros es larga, en muchos casos ha servido de inspiración e influencia directa o indirecta de muchos de los artistas aquí citados, por este motivo resulta interesante incluir al final de esta investigación un apéndice cronológico de los más destacados. Estos textos son una amplia muestra de la importancia del tema en la literatura en general y en la idea del doble en particular, su evolución y transformación, en cuanto al tono y el enfoque es una adaptación a las necesidades sociológicas de su tiempo.



Diane Arbus

Jorge Luis Borges







EL DOPPELGÄNGER A TRAVÉS DEL CINE

## CAPÍTULO 5



## 5. EL DOPPELGÄNGER A TRAVÉS DEL CINE

En esta sección vamos a explorar la narratividad cinematográfica como uno de elementos fundamentales de esta introducción a las influencias creativas en la tipología artística del Doppelgänger.

El cine es un acto narrativo en sí mismo, y aunque el lenguaje difiere del literario, se sostiene sobre la misma base que cualquier relato. Resulta complicado concebir el cine al margen de la literatura, en concreto de la narración. Del mismo modo que anteriormente hemos expuesto la unión entre psique + arquetipos e influencias culturales + representación artística, en cuanto a la cinematografía es importante señalar cómo el imaginario colectivo y la literatura han generado la narratividad cinematográfica. Algo que es aplicable también en el caso concreto de la problemática del Doppelgänger en la fotografía.

“Los mitos que son ante todo discursos verbales que han conformado el inconsciente universal y han encontrado en la literatura su expresión privilegiada”<sup>77</sup>

La imagen cinematográfica también es un importante en tanto en cuanto tiene que ver, estéticamente con el tema de esta investigación. Como iremos mostrando a lo largo de este capítulo, gran parte de los artistas que aquí presentaremos utilizan la fotografía o la serie fotográfica como lenguaje narrativo, algo que ha sido inherente a la literatura y al cine.

En muchos casos vemos cómo incluso se ha llegado a tratar y convertir una única imagen en un fotograma que pareciese extraído de una película, de un relato mayor.

(... )La literatura contemporánea le debe mucho al cine en aspectos estilísticos clave: la técnica de la elipsis, la economía de la representación o las condensaciones temporales (...) Hasta la llegada del séptimo arte la literatura estaba sola en su papel de narradora del devenir histórico; el cine la ha acompañado desde entonces (...)”<sup>78</sup>

Los relatos, ya estén basados en la realidad (sobre la que cuenten hechos verídicos) o pertenezcan a la ficción (donde la imaginación y la inventiva del autor prima sobre la realidad factual), podrían organizarse según una división taxonómica de 21 formatos originales<sup>79</sup>. Argumentos presentes a lo largo de la historia de la literatura que han acabado convirtiéndose en argumentos universales: Dichos argumentos, transformados, modificados y reinterpretados, son los 21 con los que podemos clasificar todas y cada una de los relatos que vemos a nuestro

---

<sup>77</sup> GARCÍA POSADA, Miguel en CASTILLA, Amelia. (1997). *Un libro resume en 21 los grandes argumentos de la historia del cine*. [en línea] 28 de noviembre de 1997. Disponible en web [http://elpais.com/diario/1997/11/28/cultura/880671606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/11/28/cultura/880671606_850215.html) [consultado el 12 de junio de 2015]

<sup>78</sup> ibidem

<sup>79</sup> BALLO, Jordi. PEREZ, Xabier. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Editorial Anagrama. Madrid

alrededor, estos argumentos procede de la mitología, literatura, religiones, cuentos populares...que de nuevo nos llevan a la unión entre psique + arquetipos e influencias culturales + representación artística mencionada.

“Las narraciones que el cine ha contado y cuenta no serían otro cosa que una forma peculiar, singular, última, de recrear las semillas inmortales que la evolución de la dramaturgia ha ido encadenando y multiplicando. No debe entenderse esta pertenencia a una cadena creativa como una limitación. Muy al contrario, lo que hace el cine es evocar los modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada”<sup>80</sup>.

Se utiliza esta base, heredada para generar imágenes, como punto de partida creativo tanto en el cine, la literatura o como en este caso en concreto, la fotografía.

Cada reinterpretación, cada modificación supone un viaje hacia un nuevo mundo.

Como bien dicen Jordi Balló y Xavier Pérez, la popularidad y eficacia de la historia como sustentadora de un ideal del imaginario colectivo se debe en gran parte a su carácter universal.

## Las 21 semillas

HISTORIA	FUENTE CÁSIKA	ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS
Búsqueda del tesoro	Jasón y los Argonautas	Simbad / Indiana Jones / Easy Rider 72001: a Space Odyssey
Retorno al hogar	La Odisea	Born on the 4th July/Taxi Driver/ Ivanhoe / Robin Hood
La nueva patria	La Eneida	How to the west was worn/Bend of the river/the grapes of Warth
El intruso benefactor	El evangelio (el Masías)	King of Kings / The mark of Zorro / Schindler's list / Shane
El intruso destructor	El génesis (el Maligno)	Drácula / Nosferatu / Rosemary's Baby / Jaws / War of the worlds
La venganza	La Orestíada	Le Comte de Monte-Cristo / The man of Laramie / Sacaramouche
El mártir y el tirano	Antígona	La pasión de Jeanne d'Arc/To

<sup>80</sup> ibidem

		kill a Mockingbird / Paths of Glory
Lo viejo y lo nuevo	El jardín de los cerezos (un hogar desintegrado, una época extinguiéndose)	Il Gatopardo / Gone with the wind/ Sunset Boulevard
EL amor voluble	El sueño de una noche de verano	Bringing Up Baby/ Belle Époque / The Philadelphia Story
EL amor redentor	El rapto de Europa	Beauty and the Beast / King Kong / Edward Scissorhands
EL amor prohibido	Romeo y Julieta	Rebel without a Cause/ West side Story/ Tabu
La mujer adúltera	Madame Bovary	Anna Karenina/Brief Encounter/ Viaggio in Italia/Belle de jour / El Piano
El seductor infatigable	Don Juan	Giacomo Casanova / Liaisons Dangereuses / American Gigolo
La ascensión por el amor	La cenicienta	Rebecca / Singing in the Rain/ Pretty Woman / Working Girl
Ansia de poder	Macbeth	Bonnie & Clyde / Scarface / the Godfather / Citizen Kane
Pacto con el diablo	Fausto	Dorian Grey / Moby Dick / The Firm 7Strangers on a Train
El ser desdoblado	Jeekyll & Hyde	Prince & Pauper/ The Prisoner of Zenda / Wolfman / Cat People
Conocimiento de si	Edipo Rey	La vida es sueño / The planet of the Apes / All the president's men
El laberinto	El castillo/ argumento kafkiano	North by northwest / Metropolis / The Conversation / The Crowd
Creación de vida	Prometeo/ Pigmalión	Der Golem / Frankenstein / Blade Runner / Caligari / My Fair Lady
Descenso al infierno	Orfeo	Legend / Vertigo / The Fisher King / Blue Velvet / Fellini 8 1/2

"La ficción es un reflejo de las grandes inquietudes del hombre"<sup>81</sup> la utilizamos como medio de expresión, como una manera de hablar de lo más íntimo, porque al final en estas 21 semillas, podemos englobar prácticamente todas las preocupaciones universales.

El cine y la fotografía han estado históricamente unidos, han influido el uno al otro desde sus orígenes, convirtiendo su relación en un juego de imitación, en el que el uno bebe del otro, y ninguno puede sobrevivir sin el otro. Esta relación es simbiótica; uno sirve de inspiración, referencia e influencia al otro, sobre todo cuando dejamos atrás la idea de una fotografía como documento, como representación de la realidad. Esto genera libertad para adentrarse en el mundo de la ficción y de la creatividad.

En este caso, la fotografía no funciona como un diario testimonial de un entorno, sino que nace como un generador de significado con identidad propia, como una obra en sí misma que no testimonia un acto azaroso, un instante vital, sino que compone y genera una historia permite la creación de una ficción pensada para contar, para ser dirigida y para emocionar de una manera focalizada.

Si bien es cierto que la fotografía documental va más allá de lo meramente testimonial, en muchas ocasiones, esas imágenes reales que captan un instante en el que todo cambia, son montadas y mostradas en un orden focalizado para narrar algo concreto ¿no se pierde ahí la realidad y entramos en el campo de la ficción? ¿Dónde queda el documento y empieza la realidad? Es ficción al fin y al cabo, todo lo que te permite distanciarte de la realidad del ahora, se convierte en una ficción, no completa, sin absolutismos, pero el resultado final es ficticio.

Los elementos que utilizamos para representar o para generar una ficción o una historia, son diferentes puesto que para generar ficción se debe construir, (la historia, el argumento, personajes, el entorno, la ficción, para sostenerse debe ser más coherente que la realidad) igual que las fuentes de las que beben. Pero una fotografía documental es por definición testimonial, si no está editada en ninguna de sus formas posibles. Representará una realidad, la acercará, pero no será la realidad.

"El cine nació a finales del siglo XIX a partir de la misma tecnología en la que se basaban las cámaras fotográficas. La adaptación del proceso fotográfico al cine permitió capturar veinticuatro fotogramas (fotografías) por segundo, creando la ilusión de la imagen en movimiento. Por tanto, podemos afirmar que sin la tecnología fotográfica, el cine no podría existir. Esta dependencia, aunque ampliamente reconocida por la mayor parte de los profesionales de ambos campos, a menudo se pasa por alto en la percepción popular, que los ha separado injustamente. Estamos acostumbrados a entender el cine como un entretenimiento, en muchos casos

---

<sup>81</sup> GARCÍA POSADA, Miguel en CASTILLA, Amelia. (1997). *Un libro resume en 21 los grandes argumentos de la historia del cine*. [en línea] 28 de noviembre de 1997. Disponible en web [http://elpais.com/diario/1997/11/28/cultura/880671606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/11/28/cultura/880671606_850215.html) [consultado el 12 de junio de 2015]

relegando su valor artístico, mientras que la fotografía ha sido recientemente reconocida como arte en mayúsculas”

En cambio, la fotografía ficcionada, la fotografía pictorialista, el cine, incluso los documentales o falsos documentales se acercan la realidad mediante la invención y la creación y en ocasiones consiguen más empatía hacia lo que se está viendo que la obra documental.

Como Maribel Castro apunta en su tesis doctoral:

” Empleamos el término “cinematográfico” en relación a esta fotografía que responde al “modo dirigido” en tanto que nos referimos a un tipo de fotografía que colabora con gente que actúa o posa en un escenario, donde existe una preparación previa a la toma de la fotografía. Esta fotografía adelanta el cine, pero también aprende de él. De hecho, podemos decir que el cine es una forma algo inusual de mirar fotografías, ya que las vemos muy rápidamente y en una continuidad temporal y secuencial.

Visto desde este punto, el cine es tan sólo una rama de la fotografía, y de hecho, muchas de las cualidades que podemos encontrar en el cine están también disponibles para el fotógrafo.

En la fotografía construida el fotógrafo, como un director de cine, también se prepara, planeando y arreglando cosas con anterioridad al momento del disparo de la toma fotográfica

Y colaborando con la gente que va a aparecer en la escena.

La pericia y el talento necesarios para reconstruir escenas de este tipo es, de forma similar, ciertamente equiparable a la de un pintor en el estudio. Pero lo que se pone también en cuestión con esta práctica, que articula y compone todo expresamente para ser fotografiado, es la idea del fotógrafo trabajando solo: el fotógrafo hace uso de actores, de un equipo de producción a veces, estilistas, iluminadores, etc., funcionando como una especie de director de cine que de un modo imaginativo opera con realidades y fantasías colectivas”<sup>82</sup>.

La ficción, al saberla como tal, al entenderla y aceptarla como es nos resulta menos agresiva que la realidad que nos rodea. Nos sentimos más próximos, porque nos hablan de sensaciones, de intimidades y sentimientos que muchas veces al perseguir, el documento, y esa realidad, no podemos alcanzar. Perseguir el momento decisivo de alguna manera te aleja del contexto, ensordece al fotógrafo y lo aísla del todo. Puede captar instantes, pero en cierto modo lo aleja del todo. Convirtiendo la identificación, que es la base de la emoción en algo difícil de conseguir.

Robert Frank reconoce incluso el proceso de edición como parte fundamental para la coherencia y la narrativa de un trabajo fotográfico. La búsqueda del efecto dramático en la fotografía documental es una manera de ficcionar la realidad, que por sí sola no podría

---

<sup>82</sup> CASTRO, Maribel.(2011). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: El fotodrama como tipología artística*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Pg. 78.



comunicar o reflejar aquello que es necesario conocer, aquello con lo que es necesario identificarse.

La fotografía del Doppelgänger comparte con el cine, como veremos más adelante, no solo sus elaboradas producciones, sino también sus referencias literarias.

En este apartado analizaremos varias películas que podrían integrarse dentro del universo dopelggangariano, puesto que el ritmo, los fundamentos, la inspiración, las referencias, bases e incluso la estética permiten que identifiquemos todas estas producciones cinematográficas con una tipología como es la del Doppelgänger.

Culturalmente, no solo la fotografía, sino también el imaginario colectivo beben de múltiples referentes cinematográficos, y éstos a su vez lo hacen de los referentes literarios, articulándose así un entramado de referentes que se nutren los unos a los otros.

El remake, la inspiración, las referencias, los homenajes e incluso las copias literales nos remiten una y otra vez a orígenes que se nutren de otros orígenes. No es de extrañar que al hablar de fotografía hagamos referencia a una filmografía concreta que a su vez haga referencias al tema literario.

Empezaremos con un título que hace referencia a uno de los primeros films de los que hemos hablado en el apartado anterior.

“Cisne negro” encaja a la perfección con el tema que aquí nos ocupa. La película, estrenada en 2011 y dirigida por Darren Aronofsky, está considerada como un film de suspense psicológico. Plantea el tema de la competitividad dentro del mundo del ballet clásico y de los desórdenes mentales que sufre una de las principales bailarinas, así como de las presiones, la tensión y el clima asfixiante en el que deben ensayar a diario.



Darren Aronofsky

El laberinto metafísico del Doppelgänger es la narrativa implícita de esta película. Consiste en un juego de dobles y equívocos que refuerzan la transición psicológica de la protagonista. Para ello, utiliza los juegos de espejos, la confusión entre personajes (las tres protagonistas se asemejan físicamente), y los juegos oníricos.

Nina, la protagonista, es una joven bailarina que está a punto de llegar al punto álgido de su carrera. Sufre la presión en el trabajo, pero también la presión en el hogar parece desencadenar algún tipo de trastorno mental. La protagonista comienza a verse desdoblada, en pequeños detalles que la inquietan, y los juegos de espejos son constantes durante toda la película; parece que un “yo” malvado la acecha. El director de la compañía de ballet le adjudica el papel principal de “El lago de los cisnes”, con lo cual debe interpretar el cisne blanco y al cisne negro.

La obra que van a interpretar es un clásico del Ballet, “el lago de los cisnes” en el que, como ocurre en gran parte de la mitología, el doble, los gemelos, las suplantaciones y el juego de equívocos son parte fundamental de la trama. Odette y Odile, (el cisne blanco y el cisne negro) confunden a Sigfrido, y éste, enamorado de Odette, la confunde con Odile, con quien se promete, por lo que Odette acaba suicidándose.

Esto mismo le ocurre a la protagonista, pero la lucha entre el cisne blanco y el negro ocurre en su cabeza: Su desdoblamiento es un proceso confuso y tortuoso en el que acaba confundiendo su otro “yo” con otra bailarina, en un momento dado, creyendo que va a sustituirla la mata, pero en realidad se ha dañado a sí misma, acabando con su propia vida.



Según Otto Rank, la presencia del doble debe vincularse con una falta de maduración del sujeto, que ha permanecido en etapas narcisistas de la formación de su yo. Y según Freud, el doble desdoblado una o varias veces está ligado a la compulsión de repetición, defensiva y ofensiva simultáneamente común a los niños y al adulto neurótico.

Como en tantos argumentos sobre el Doppelgänger, los protagonistas entran en una lucha de contrapuestos, la parte “buena” y la “malvada”, una dicotomía que en este caso (como en el de William Wilson) acaba con el asesinato de uno, provocando el suicidio involuntario e “inconsciente” del otro.

Parece que asumir este desdoblamiento es un sentimiento excesivamente fuerte, lo que provoca la proyección de estos sentimientos hacia alguien cercano. En el cuento de Poe se trata de un compañero de escuela, y en caso de Nina en Lily, otra de las bailarinas. Solo ellos parecen ver el parecido, la insidia y los problemas que generan, disociando su comportamiento de una realidad provocada por ellos mismos. Su auto sabotaje les hace pasar por un calvario para el que finalmente en un acto desesperado solo encuentran una solución: el asesinato del otro. Pero no es hasta ese momento mortal en cuando finalmente descubren que estaban luchando contra sí mismos, y la muerte del otro provoca la muerte del yo.

El caso de Nina se diferencia del de William Wilson en que para la consecución de sus sueños (ser el cisne blanco y el negro a la vez) debe desprenderse de todo lo aprendido, de todo lo que es y la ha mantenido cuerda hasta el momento: El control, la disciplina, el trabajo duro, la rectitud y la incansable búsqueda de la perfección. Debe de algún modo “morir” para poder interpretar al cisne negro que es voluptuosidad, descontrol, soltura y deseo, es en ese proceso donde aparece el doble.

“La imposibilidad de aceptar la muerte provocaría simultánea o alternativamente en el sujeto un amor desmesurado a sí mismo o un miedo desmesurado a sí mismo, en ambos casos la respuesta psíquica sería la generación de otro yo idéntico, protector o enemigo”<sup>83</sup>.

Otra de las perspectivas de la temática del doble en el cine es la reciente *Enemy* que enlaza directamente con el libro de Saramago anteriormente citado. La cinta al igual que el libro es complejo, pero va un poco más allá que el libro, permitiendo varias interpretaciones. Tanto la historia como el final quedan completamente abiertos; en este sentido recuerda al relato de Borges. *El Otro*, al que nos hemos referido anteriormente. El narrador, un ser omnisciente es el único que conoce la realidad de la historia.

---

<sup>83</sup> ABDRADE BOUÉ, Pilar. (2015) “La mitología del doble en Anfitrión 38 de Giraudoux”. [en línea Disponible en web: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110199A/20633> [consultado el 14 de agosto de 2015] Amaltea: revista de mitocrítica. Pg 7



Denis Villeneuve

"Enemy"

2014

Si se toma la narración como una narración lineal, nos encontramos con una historia sencilla y poco pretenciosa en la que un profesor descubre que tiene un doble que es actor. Entonces, resuelve investigarlo, pero el parecido es excesivo y se asusta. El actor, aprovechando la situación, decide suplantar al profesor e irse con la novia de éste acabando con un terrible accidente y con el profesor apropiándose de la vida del actor. Hasta aquí la cinta resulta similar a la obra de Saramago.

Pero en verdad, la interpretación queda abierta, y varios datos en la película parecen decirnos que nada es tan sencillo. Podemos, como en el relato de Borges, sugerir otros dos puntos de vista que tienden a confundir al espectador.

La primera teoría sería la que nos habla, como en la historia de Borges, de un mismo personaje en dos tiempos diferentes que se confunden narrativamente. El sueño del profesor es ser actor abandonar su aburrida vida. Un accidente mientras estaba con su amante lo marca de por vida y es el punto de partida o bien para un desdoblamiento o bien para una negativa a aceptar una realidad poco satisfactoria.

La segunda, un poco más compleja pero similar a la anterior, es que el accidente degenera en episodios psicóticos y un desdoblamiento en el que continuamente confunde la realidad.

Resulta interesante como reflexión sobre el doble, la confusión y los antagonistas, como ocurre también en "Mulholland Drive" (2002) de David Lynch. En esta película, las dos protagonistas tratan de averiguar qué le ha ocurrido a Betty/Diane: Ambas actúan como un todo y como una

personalidad dividida que se confunde e inquieta, puesto que no se sabe dónde empieza la personalidad de una y acaba la de la otra.

En este caso el desencadenante también es un trauma, un accidente que sirve de catalizador para que el inconsciente de la protagonista fantasee con sus más íntimos deseos.

Según Jordi Costa, en un artículo escrito para la revista especializada en cine “Fotogramas”, la película describe el descenso a los infiernos, una espiral disfrazada de un espejismo llamado Hollywood.



David Lynch

Fotogramas de “Mulholland Drive”

2002

En cambio David Cronenberg en *Spider*, 2002, se aproxima al doble desde otro punto de vista, uno nuevo puesto que es un tema recurrente en su obra, como vemos en películas como *Inseparables* en 1988 o *Existenz* en el 99.

Mencionamos aquí esta película porque aborda el tema del doble desde otro punto de vista, la enfermedad mental, en concreto el Síndrome de Capras, que incita al enfermo a creer que personas importantes en su vida están siendo sustituidas por otras, por sosias o dobles.

Como hemos podido ver las estrategias narrativas para la resolución de la problemática del doble son extensas y de resultados muy diversos y complejos. En casi todos los casos vemos, al igual que ocurre en los artistas objeto de esta investigación, que los desenlaces interpretativos y los términos resolutivos son abiertos. En ellos hay implícita una búsqueda de identificación pero sobre todo interpretativa por parte del espectador.

Como podemos observar, el tema del doble se ha tratado ampliamente en el cine, pero sobre todo en la literatura, que es un referente importante para el entendimiento de la influencia del doble.

La literatura explora aspectos del fenómeno del doble difíciles de abordar desde otras disciplinas artísticas. La intensidad de los relatos viene dada por la capacidad única que tiene la literatura de producir un narrador omnisciente, mediante el cual podemos conocerlo todo (el argumento, los sentimientos del protagonista, de los secundarios, o el principio y fin de la historia), ya que va aportando al lector información en pequeñas dosis y así permitir que éste

haga una composición mental del contexto y de los personajes. El efecto dramático es muy similar al del cine, aun cuando no podemos oír los pensamientos del protagonista como lo haríamos en la literatura (no siempre, al menos, aunque es un recurso recurrente), dispone de otros elementos como la música o los flashbacks, que permiten una identificación con la historia similar a la que se produce en la literatura.

En esta primera parte hemos analizado también los orígenes del fenómeno del Doppelgänger, las posibles explicaciones médicas, y algo que será fundamental para entender esta nueva tendencia fotográfica: los términos y la influencia psicoanalítica del concepto de lo siniestro.





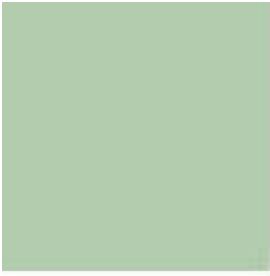
## PARTE 2:

### EL DOPPELGÄNGER EN EL ARTE









APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DEL DOPPELGÄNGER COMO ENTIDAD  
INDIVIDUAL EN EL ARTE

## CAPÍTULO 6



## 6. APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DEL DOPPELGÄNGER COMO ENTIDAD INDIVIDUAL EN EL ARTE.

En esta segunda parte haremos un recorrido por las diferentes posibilidades narrativas utilizadas desde la posmodernidad en el medio fotográfico que de algún modo pueden llevarnos a confusión acerca de la naturaleza de la tendencia artística que aquí se está investigando.

Nos centraremos en varios puntos que tradicionalmente se han ligado a la fotografía y que son una notable influencia para las nuevas generaciones de artistas en la actualidad.

El espejo, la máscara, el disfraz, o Narciso forman parte de la imaginería colectiva. Asimismo son algunas de las figuras arquetípicas más influyentes del último siglo.



John William Waterhouse  
"Echo and Narciso"  
1903

Estos arquetipos tienen en un origen común con el Doppelgänger: la tradición oral, la contología, la evolución de estos idearios a través de la historia, se asemejan a la historia del doble por su universalidad. Cada uno de estos elementos tiene vida e influencias propias, pero también comparten lo sugerente de su naturaleza.

Analizaremos a cada uno de ellos poniendo ejemplos de su utilización dentro del marco fotográfico para entender la relevancia y las similitudes dentro del fenómeno del Doppelgänger.

Como veremos, tanto el espejo, el Narciso/reflejo, o la máscara/disfraz, aunque tienen entidad propia a la hora de servir como inspiración o como estrategia narrativa, están relacionadas entre sí y en algunos casos llegan a tener una relación simbiótica.

## 6.1 El espejo

El espejo se ha utilizado como metáfora, como doble, pero también, y sobre todo en el mundo del arte, para reflejar de manera inequívoca el “yo” psicológico interior. Es un objeto particular, que tiene tras de sí una larga tradición de supersticiones.

El espejo es esencial para el desarrollo de la personalidad y del entendimiento del yo como individuo. Retomando la parte inicial de la tesis, el espejo psicológica y psicoanalíticamente tiene una importancia vital en el desarrollo de las personalidades. Esta parte del desarrollo de la personalidad es conocido como “estadio del espejo”, sobre el que Jaques Lacan teorizó ampliamente.

“Cuando el niño se identifica en el espejo demuestra un primer acto de inteligencia y establece una relación libidinal con la imagen de su cuerpo, se comienza desarrollar una subjetividad y una creencia en un orden imaginario. El niño al ver su imagen en el espejo se siente en cantado por ella y se relaciona con ella por medio de gestos y la relación con el medio. El niño se reconoce en el espejo antes de alcanzar sus movimientos corporales.”<sup>84</sup>

Según esta teoría, entre los 6 y los 18 meses de edad el niño se encuentra en la etapa en la que los bebés cambian la percepción que tienen de sí mismos. Hasta ese instante, el bebé se entiende y se percibe a sí mismo por partes, no como un todo: Ve sus pies, sus manos, sus rodillas... Pero no se ve como un ser completo.

Su reflejo inicial es el que ve en la “madre” (madre/cuidador/a, entendiendo madre como la persona de la que dependen, encargada del bienestar y personaje fundamental para el desarrollo de la personalidad del niño), a quien sí perciben como un todo. Hasta el momento en el que se encuentra en el espejo, sus respuestas y reacciones dependen en gran medida de las respuestas y reacciones del otro al interactuar con él.

El espejo permite que el bebé se perciba como un todo, pero también le hace entender cómo perciben los demás. Es el medio mediante el cual empezamos a configurar nuestra personalidad, la percepción que tenemos de nosotros mismos y cómo nos reconocen los demás.

El espejo cumple la función, entre otras, de dar a cada uno la imagen exacta de sí mismo.

---

<sup>84</sup> MARQUEZ, Paula. (2011). *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica* de J. Lacan.[en línea]  
<http://fundamentosdepsicoanalisis2011.blogspot.com.es/2011/05/resumen-el-estadio-del-espejo-como.html> [consultado el 11 de mayo de 2011]

“Toda fotografía en la que creemos captar una imagen a semejanza nuestra revela, de hecho, la imagen de un extraño”<sup>85</sup>.



Duane Michals

“Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty”

1998

Descubrir nuestra propia imagen en el espejo, como dice Tisseron, nos deja literalmente estupefactos. Descubrirnos en una fotografía es algo más complicado, puesto que para “reconocernos” debemos en primer lugar haber superado la fase del espejo, y esa reacción ya no es tan visceral; de hecho podemos ponerla en duda e incluso no reconocernos del todo, puesto que una imagen, no deja de ser un instante, algo concreto y específico donde lo que realmente vemos no es nuestra propia imagen, sino un doble de lo que hemos sido en un momento determinado.

“El “yo” es percibido en primer lugar como “otro”. Esta extrañeza nunca se resuelve por completo (...). El resultado es que la imagen de uno mismo mostrada en el espejo o en una fotografía- es percibida, bien como el refugio de una familiaridad tranquilizadora o bien como la señal de una “inquietante extrañeza”<sup>86</sup>

“En la fotografía se pierde la familiaridad o la frecuentación del espejo”.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> TISSERON, Serge. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. Pg.69.

<sup>86</sup> *Ibidem*. Pg.82

<sup>87</sup> Esta tendencia está cambiando, puesto que en la actualidad la mayoría de los jóvenes occidentales se familiarizan de otra forma con su propia imagen, los selfies, las fotografías colgadas en las distintas redes sociales, están

La diferencia entre el espejo y la fotografía radica en que la fotografía es testimonial, mientras que el espejo, al igual que su reflejo, es efímero. La fotografía convierte al espejo en una realidad física.

Pasa lo mismo con el agua que con la fotografía, ya que, a diferencia del espejo, éstas sirven para "(...) neutralizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación. Los espejos son objetos demasiado civilizados, demasiado manejables, demasiado geométricos; son, con demasiada evidencia, instrumentos del sueño como para adaptarse por sí solos a la vida onírica."<sup>88</sup>

Los monstruos privados, las debilidades, y también las virtudes, se presentan cuando nos contemplamos en el espejo y lo que se ve reflejado es un "yo" desfigurado, doliente, en el que reconocemos todo aquello con lo que no nos identificamos: La realidad impuesta y del tiempo transcurrido.

El espejo nos devuelve la mirada y nos hace comprender que existimos para los demás; es en ese punto en que por primera vez nos ponemos ante el espejo cuando tomamos conciencia de que para los otros existimos, y lo hacemos de una manera peculiarmente distinta a la que nosotros percibimos.

Es entonces cuando se comprende que no existen tantas diferencias respecto a los que nos rodean, y eso arrebatada de un solo golpe la distancia entre el yo y el otro.

"Frente al espejo, cuando termino de afeitarme, veo un rostro que apenas reconozco, como si fuera un borrador una caricatura de otro rostro, al que estoy más o menos habituado. Entonces pienso que esa mirada no es la mía, que esas pupilas de rencor no me conciernen, que esas arrugas pertenecen a otra máscara, que esos fiordos de calvicie no se corresponden con mimeografía capilar"<sup>89</sup>

Se sabe de largo tiempo atrás que el espejo solo refleja, que solo habla de lo que ve ante sí, que no es un espejo arquetípico como el de Blancanieves, y que no podremos asomarnos como Alicia en busca de nuevos mundos, de "yoes" invertidos. Aun así, el espejo sigue siendo un inquietante objeto al que tradicionalmente se le ha concedido cierto poder, y la imaginaria existente en torno al espejo es amplia y universal.

Es, sin duda, un objeto intrigante y particular que consigue desdoblar al que se mira, volviéndonos patéticos espectadores, *voyeurs* de nosotros mismos. Se mira a los espejos deseando ver, deseando entender ese reflejo, ese otro que asoma más allá de la infancia, donde se encuentra la pulsión de muerte, como algo patente e inevitable ligado al tiempo.

---

convirtiendo la fotografía en algo tremendamente similar al espejo. Hay cierta búsqueda del reconocimiento en las fotografías, en como "aparecemos" en ellas más que en cómo nos vemos nuestro reflejo en el espejo.

<sup>88</sup> BACHELARD, Gaston.(1988). *EL agua y los sueños*. México. Fondo de Cultura Económica.pg 40

<sup>89</sup> BENEDETTI, Mario.(2002) "*No hay sombra en el espejo*". *Cuentos, Edición ampliada y actualizada*. Alianza Editorial, Biblioteca Benedetti. Pg.411.

Esto mismo es lo que quiere que le ocurra Benedetti al niño del cuento <sup>90</sup>, porque en ese momento en el que se descubre ante el espejo, es cuando se toma conciencia de uno mismo, y sobre todo conciencia del paso del tiempo; es cuando se comprende al fin que el tiempo no es un sistema de numeración, de marcación, sino que es algo real que va a condicionar nuestras vidas. En el momento que el niño se ve en el espejo, comienza la cuenta atrás: El espejo es un devorador del “yo”.

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el caso de la obra artística de David Nebreda<sup>91</sup>, anteriormente mencionado en relación a determinadas enfermedades mentales en la primera parte de esta investigación. David Nebreda realiza un trabajo fotográfico personal en el que retrata su vida, su intimidad. Su fotografía está influenciada por artistas como Joel-Peter Witkin. En su obra predomina la oscuridad, lo sórdido y lo siniestro a modo de hilo conductor narrativo para expresar el dolor que le produce la enfermedad degenerativa que padece. Conocido más fuera de nuestras fronteras que aquí, ha sido objeto de estudio por Lee Sheer o Baudrillard. Él es su obra y la inspiración en sí mismo: la escatología, el dolor, la sangre.

“El cuerpo visiblemente desgastado y deformado en la fotografía, es muestra de aquella separación de la noción de continente, no hay necesidad de un cuidado por parte de Nebreda, esa es la intención, ya que ese comportamiento es propiamente un síntoma, la Apatía. Las heridas están hechas en el medio de su torso, a modo de antítesis, es mas no relacionarse con ese estado de centralidad, es buscar lo otro, lo ahora propio luego de su enfermedad.”<sup>92</sup>

Para este artista el espejo es desdoblamiento, es una realidad insoportable a la que no puede enfrentarse. Hasta tal punto que la única manera que tiene de reconocerse a sí mismo, de verse, de mirarse es a través de la fotografía.

“La verdad acerca de sí mismo, es precisamente la intimidad”<sup>93</sup>

El espejo, el reflejo de sí mismo (un David Nebreda demacrado, dolorido, descarnado, casi transparente) aparece ante sus ojos como una suerte de Doppelgänger que anuncia su fin reflejado en un espejo. El pavor que esta visión de sí mismo o del otro le produce debido a la esquizofrenia degenerativa que padece, le ha llevado a pasar casi una década sin mirarse en el espejo, por miedo de lo que puede asomarse ante él.

---

<sup>90</sup> ibidem

<sup>91</sup> En os textos del catálogo sobre la obra de David Nebreda, se habla de la enfermedad que padece: Esquizofrenia degenerativa. **David Nebreda, Autorretratos**. Ediciones universidad de Salamanca. Editions Leo Scheer. 2002.

<sup>92</sup> RAMIREZ, Juan Antonio.(2002). *David Nebreda Autorretratos*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.

<sup>93</sup> PARDO, José Luis. *La intimidad*. Editorial Pre-textos. Valencia, 2004.





David Nebreda

“Le Miroir, la cendre, les excréments, l’alpha et l’oméga sur le front”

1989, 1990

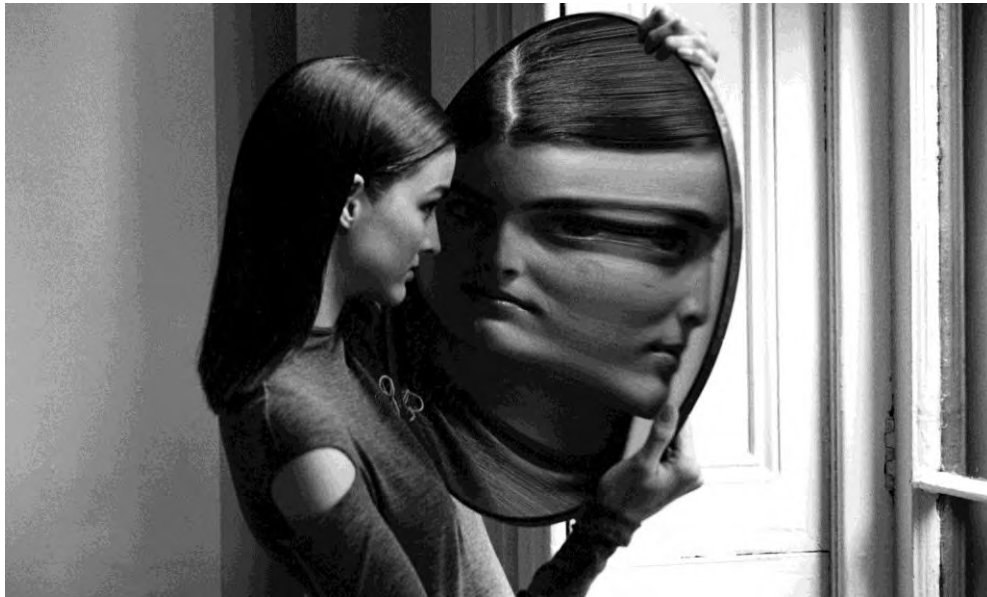
Para él, el Doppelgänger se manifiesta a través de su propio reflejo, al que percibe como algo real y amenazador. Este reflejo es la cruel realidad de un mundo invertido, pero real e inevitable ante el que solo cabe esperar el fin, el entero desvanecimiento de lo que una vez fue o pudo haber sido. Al no poderse mirar en el espejo, todo se convierte en pasado, en recuerdo, deforme y hecho a medida.

Radicalmente opuesto es el trabajo de Duane Michals. Este artista norteamericano ha combinado desde sus inicios la fotografía profesional y publicitaria con un trabajo mucho más personal.

Para Michals, según Marco Livingstone, cualquier intento de fotografiar “la realidad” solo puede terminar en el fracaso, precisamente porque se basa en una confusión entre la experiencia y la apariencia transitoria de las cosas. Su conclusión: *“Soy un reflejo fotografiando otros reflejos dentro de un reflejo”*.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> LIVINGSTONE, Marco. “Duane Michals a través del espejo”. “Exit Magazine” Nº 0, 2000. Salamanca . Pg. 25



Duane Michals

"Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty"

1998



Duane Michals

"Balthus and Setsuko"

2000

Duane Michals se diferencia de muchos otros artistas que trabajan con el elemento del espejo en el planteamiento, en la personificación, en lo sistemáticamente autobiográfico. Aunque sigue una intención narrativa sustancialmente parecida a la narratividad cinematográfica, tiene unas particularidades muy concretas que resulta oportuno analizar.

Michals basa su trabajo fotográfico en la narración y utiliza la fotografía como medio artístico. Su caso se diferencia de otros por la carga autobiográfica que se le atribuye a sus trabajos.

Trabaja en blanco y negro, en todas sus series. Con frecuencia sus obras están compuestas de varias imágenes a modo de secuencia, en las que incluye unos textos que él mismo escribe a mano, lo que convierte en cada una de sus series en una especie de monotipo; No hay escritura igual, ni siquiera cuando es siempre la misma persona la que escribe el texto. Son pequeños tesoros únicos y originales.

Michals utiliza una variedad de recursos para conseguir su particular estilo. Uno de ellos es la utilización del blanco y negro en su fotografía; la capacidad evocadora que posee es indiscutible, pero también nos transmite un punto de nostalgia y de intemporalidad.

Puede que la intención de Duane Michals es que su obra perdure haciéndola inteligible para todos, y lo cierto es que sí funciona. Sus retratos como el de Balthus o el retrato que le hizo a Magritte, no tendrían el mismo alcance en color. El blanco y negro nos posibilita tanto pensar en cómo sería esa realidad que se fotografió, como olvidarnos de ella.



Duane Michals

"René Magritte in Bowler Hat (Multiple Exposure)"

1965

Las fotografías de Michals siempre cuentan algo, la mayoría de las veces es autobiográfica, aunque no deja de lado la representación de grandes clásicos de la mitología, como Narciso, del que hablaremos más adelante.

Una característica común a todas sus obras es el toque onírico: sus fotografías, sus “historias” parecen ocurrir en una ensoñación nebulosa. La luz es un elemento fundamental para conseguir este efecto, siempre utiliza la luz natural, es con la que se siente más cómo.

“Me interesa la narración, porque siento que mi generación nunca se ha enfrentado a los acontecimientos directamente, sino que vive su narración por los medios de masas. Alguien nos cuenta la historia, por lo que la narrativa se vuelve trascendental.”<sup>95</sup>



Orson Wells

“La Dama de Shangay”

1948

---

<sup>95</sup> HUYGHE, Pierre (2007) “Huyghe como espectáculo”. El Cultural del ABC, nº807, publicado el día 21 julio 2007 Madrid. Pg. 31



Sam Taylor Wood

"Soliloquy III"

1998



Gregory Crewdson

"Untitled" de la serie "Beneath the Roses"

2003-2005

Como ocurre con el tema del doble, encontramos que el espejo, narciso, las máscaras, muchos temas que se encuentran en la imaginería colectiva son tratados en la fotografía artística actual de forma recurrente. La esencia de los temas clásicos es que no pierden vigencia. Por ello, algunos de los artistas que estamos mencionando relacionados en este caso con los espejos, y más adelante con el doble, incluyen estos elementos en sus obras, aunque no lo hagan como tema central.

Esto demuestra y ensalza la importancia de estos temas. El espejo, como hemos comentado, tiene, en efecto, una importancia vital para el desarrollo de la personalidad, pero focalizarlo únicamente como un tema psicológico sería reducir el alcance de su interés.

El espejo es un tema recurrente en muchos artistas, y al igual que ocurre con Narciso y con el doble, es una imagen arquetípica a la que muchos artistas han recurrido en algún momento de sus carreras. El caso de Sam Taylor Wood, de Gregory Crewdson o incluso Velázquez aunque no está integrado dentro del marco de la fotografía resulta muy oportuno por la relación que se establece con la obra de Taylor Wood.



Diego Velázquez

"La Venus del espejo"

1647-1651

Pero no hay que olvidar que la importancia del espejo no se debe únicamente a su relación con el desarrollo de la personalidad. En la contología clásica ha resultado un elemento esencial: Gracias a títulos como "Blancanieves y los siete enanitos" o "Alicia a través del Espejo", el



elemento del espejo se ha integrado en la imaginería colectiva como un elemento con propiedades casi mágicas.

## 6.2 El reflejo (Narciso)

Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*<sup>96</sup> explica la variedad de conexiones significativas que el espejo tiene como objeto. Para Cirlot su importancia radica en que es un símbolo de la imaginación o de la conciencia como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal.

Según Scheler<sup>97</sup>, el espejo está relacionado con el pensamiento, como órgano de auto contemplación y reflejo del universo.

Es en este sentido donde podemos conectar el reflejo con el mito de Narciso, el agua reflejada.



Duane Michals

"Narcissus"

1985

---

<sup>96</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. (2014) *Diccionario de Símbolos*. Editorial Siruela. Madrid

<sup>97</sup> ibidem

"Desde la antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe." <sup>98</sup>

El espejo es un elemento de vital importancia en el folklore, leyendas y cuentos mágicos. Se sirven del espejo para "justificar" apariciones, acortar distancias; es un interlocutor y un agente transformador.

"Entre los primitivos, es también, símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece a veces en los mitos, como puerta por la cual el alma puede dissociarse y "pasar" al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carrol en Alicia" <sup>99</sup>



---

<sup>98</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela . 2006. Barcelona

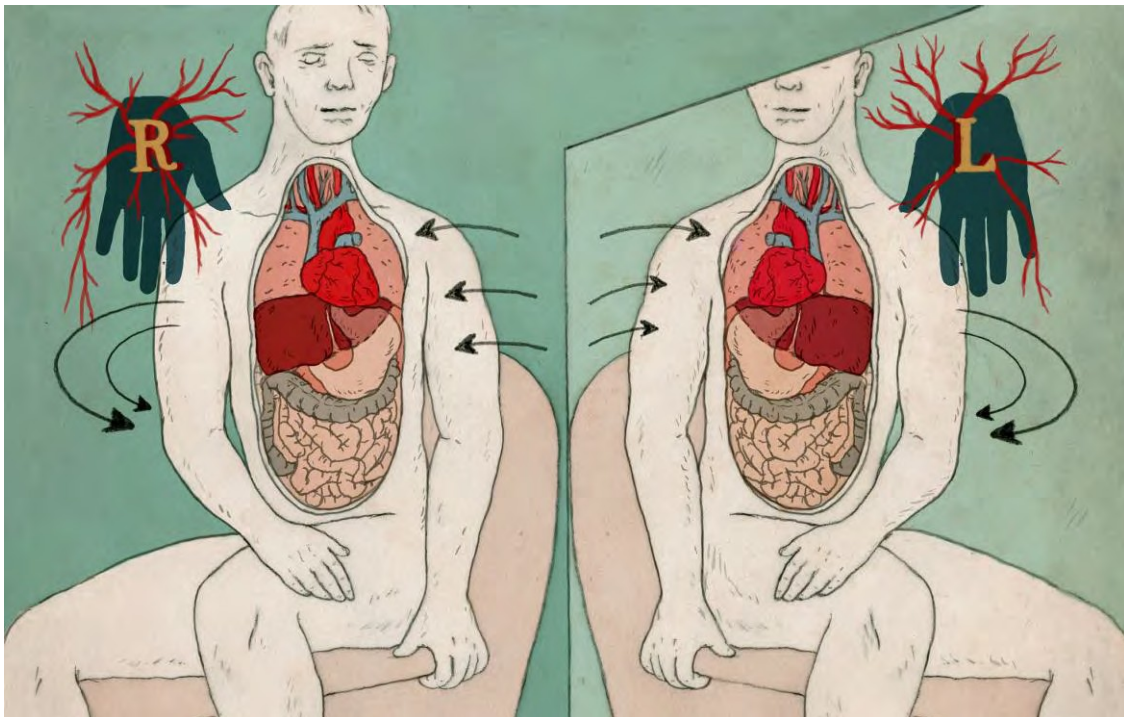
<sup>99</sup> Ibidem



El espejo es, según Cirlot, símbolo de los Gemelos como tesis y antítesis. Todas estas ideas y referencias pueden llevarnos a equivoco respecto a la representación de un doble.

Y es que el doble no es un espejo ni un reflejo; hemos de entender el doble como otro "yo", "otra" versión de uno mismo. Esto mismo ocurre con los gemelos, no son el uno un reflejo del otro, aunque como idea pudiesen parecerlo.

Los gemelos monocigóticos pueden ser idénticos, pero sus características aparecen en lados opuestos. Esto se debe a una división del embrión más tardía, cuando ya está definido el lado derecho y el izquierdo del óvulo, lo que suele ocurrir entre el 9º o 12º día tras la fecundación. Esto no solo tendrá consecuencias en la apariencia física, sino que puede llevar también a una polarización biológica. Por ejemplo, aunque es menos común, puede ocurrir que alguno de los órganos esté en el lado opuesto al habitual: Este fenómeno, llamado "Situs Inversus", es tratado ampliamente por la doctora Sally P. Springer en su libro *Cerebro izquierdo, cerebro derecho*<sup>100</sup>.



<sup>100</sup> SPRINGER, Sally P. (2001). *Cerebro izquierdo-cerebro derecho*. Editorial Ariel. Madrid

Antiguamente, el espejo fue un objeto de lujo, de compleja fabricación, hasta el punto que los maestros venecianos llegaban a guardar su técnica como un preciado tesoro; ello también contribuyó a que el espejo se viese como un objeto con propiedades casi mágicas. Hay que tener en cuenta que hasta que se popularizó su fabricación y uso, una persona podía pasar prácticamente su vida entera sin saber qué aspecto tenía realmente, teniendo como únicas referencias el agua y algunas otras superficies reflectantes. Esto nos lleva de nuevo al estadio del espejo.

Cuando el bebé empieza a desarrollarse, la primera referencia que tiene de sí mismo es como lo percibe esa "madre". Antiguamente, la única referencia que tenía el individuo de cómo era percibido era la reacción que obtenía de los demás. Se veía a sí mismo a través de un reflejo, o de los otros.

Como se puede deducir, la percepción de uno mismo cambia por completo con la llegada del espejo. Con el reflejo, este "yo", puede ser algo aceptado sin más, pero vemos que también ocurre que ese "yo" puede no ser aceptado (como vemos en el caso de la obra de David Nebreda), o bien puede provocar el efecto contrario, un amor y aprecio por el propio reflejo.

"Narciso va por lo tanto a la fuente secreta, al fondo de los bosques. Tan solo allí se siente naturalmente duplicado; tiene los brazos, hunde las manos en su propia imagen, le habla a su propia voz. (...) Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad."<sup>102</sup>

Narciso es una figura denostada, casi siempre relacionada arquetípicamente con el egocentrismo. Pero aplicada al tema que nos ocupa bien podríamos considerarla como una figura dedicada a la introspección y al autoconocimiento.

Bachelard nos dice que el narcisismo idealizante no siempre debe generar un estado neurótico, no debe necesariamente convertirse en una patología. Puede desempeñar un papel positivo en la obra estética y en la literaria.

Narciso en sus múltiples interpretaciones ha sido una figura relevante a través de la historia del arte, influenciando e inspirando a todo tipo de artistas. Aunque es una figura relevante dentro de la historia del arte, esta praxis artística no hay que confundirla con el doble y con la generación de imágenes especulares. Las raíces psicoanalíticas, pero sobre todo la intencionalidad del artista que trabaja sobre el tema de Narciso difiere esencialmente del que

---

<sup>101</sup> ZIMMER, Carl. (2013), "Growing Left, Growing Right" [en línea] The New York Times. <http://www.nytimes.com/2013/06/04/science/growing-left-growing-right-how-a-body-breaks-symmetry.html?pagewanted=all> [Consultado 19 de octubre de 2015]

<sup>102</sup> *Ibidem*. Pg. 42.

trabaja sobre el doble y el Doppelgänger. Narciso, es un reflejo, y Narciso es auto-consciente de que está viendo su propio reflejo, en cambio, como iremos viendo, la percepción del doble y del Doppelgänger no es tan clara, la duda sobre la naturaleza misma del doble es un generador de lo siniestro.

### 6.3 El autorretrato

El narcisismo, el interés por la propia imagen ha llevado a muchos artistas a trabajar sobre su propia figura como inspiración y como motivo a la hora de crear. El autorretrato es un tema recurrente en muchos artistas.

A lo largo de la historia del arte (por ejemplo, artistas como Durero, Velázquez, Van Gogh, Rubens, Rembrandt...) se han utilizado a sí mismos como modelos, algunos incluso de manera obsesiva, como es el caso de Rembrandt, que se autorretrató en muchas épocas de su vida.

Las motivaciones de esta praxis artística pueden ser varias, como dejar constancia de uno mismo para la posteridad, o de los estados de ánimo o el paso del tiempo.

Como indica Calvo Serraller en la revista "Descubrir el Arte", el autorretrato tiene un componente psicológico. "los autorretratos poseen una belleza que no es la de la hermosura, sino la de la perspectiva psicológica del retratado. Es una presentación de la personalidad y de la vanidad del individuo"<sup>103</sup>.

El autoconocimiento, la reflexión y el significado intrínseco en el retrato de un rostro humano como reflejo de la personalidad lo convierten en un tema recurrente e interesante. Está relacionado con el narcisismo, pero sobre todo con el espejo como reflejo del propio artista.

Encontramos un paralelismo entre el autorretrato y los artistas que trabajan sobre el Doppelgänger. Como hemos visto, muchos de ellos se utilizan a sí mismos como modelos, la gran mayoría (como Cornelia Hediger o Martin Leibscher) por una cuestión de practicidad, identificación y entendimiento con el modelo.

Lo mismo ocurre en la pintura: el modelo siempre presente permite el trabajo constante y el autoconocimiento, Rembrandt hizo más de 50 autorretratos a lo largo de su vida y Van Gogh cerca de 43. Frida Kahlo se autorretrataba como vía de escape a su situación física, dejando constancia no solo de su aspecto físico, sino también del momento psicológico por el que estaba pasando.

Si bien es cierto que al no existir la fotografía el autorretrato era la única forma de constatar el propio aspecto en distintas épocas de la vida, no era una costumbre común a todos los artistas.

---

<sup>103</sup> SANZ COCA, Ángela. (2015). "Autorretratos: el pintor y su imagen". [en línea] Descubrir el Arte. <http://www.descubrirelarte.es/2015/03/04/autorretratos-el-pintor-y-su-imagen.html> [consultado el 19 de octubre de 2015]



Rembrandt

"Autoretrato"

1659

"La historia de los retratos ha sido escrita, la mayoría de las veces, como la historia de una imagen en la que se lee una semejanza con un modelo vivo (...) Solo se puede hablar de un retrato autónomo cuando este se convierte en su propio tema y aparece en un medio propio, del que recibe su carácter formalmente y en lo que respecta a su contenido. Ese medio estaba ligado a una convención social, de la que pueden extraerse conclusiones acerca del sentido del retrato. Solo la relación entre imagen y medio como un enunciado doble abre paso a la investigación central de la cultura europea de la imagen."<sup>104</sup>

El autorretrato es una manera de traspasar la cámara, el plano o el lienzo, una manera de hacerse visible, y puede ser en algunos casos una manera de verse, de reflejo, un acto narcisista o, como veremos, algo mucho más complejo.

Nos referimos aquí al autorretrato, del mismo modo que anteriormente hemos mencionado el narcisismo. En la fotografía del Doppelgänger nos encontramos en muchos casos con el hecho de que una parte de los artistas que abordan el tema se utilizan a sí mismos como modelos.

No debemos confundir tampoco el autorretrato con el Doppelgänger, puesto que la intencionalidad es completamente distinta. El lenguaje y la dialéctica propia del autorretrato, difiere esencialmente en la utilización simbólica de la imagen.

---

<sup>104</sup> BELTING, Hans. (2007) *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid .Pg 144.



Diane Arbus

"Self-portrait with Doon"

1945

"El rostro humano es, antes que nada, el instrumento que sirve para seducir. Mirándose, el hombre prepara, aguza, acicala ese rostro, esa mirada, todos los instrumentos de seducción. El espejo es el kriegspiel<sup>105</sup> del amor ofensivo"<sup>106</sup>

Como vemos en la fotografía de Arbus y en los retratos de Rembrandt, el autorretrato tiene una funcionalidad específica dentro del campo artístico. La captación de un momento o de un aspecto psicológico de interés para el artista. Un deseo de trascendencia como entidad individual desligada de la propia obra.

En el caso del Doppelgänger, la base y la intencionalidad es completamente distinta. La utilización de la propia imagen es una instrumentalización del yo, convirtiendo a la figura del propio artista como modelo/actor sobre el que crear. Ésta es la diferencia esencial, al convertirse en un actor en un mero instrumento sobre el que trabajar, la idea de autorretrato se desvanece.

Como ejemplo podemos tomar parte de la entrevista realizada a Cornelia Hediger en agosto de 2015 y que adjuntamos completa en el apéndice al final de la tesis.

<sup>105</sup> Kriegspiel: juego de guerra.

<sup>106</sup> BACHELARD, Gaston. 1988. *El agua y los sueños*. México. Fondo de Cultura Económica. Pg38.



Hediger es una de las pocas artistas que trabajan directamente sobre el tema del Doppelgänger. Al preguntarle acerca de por qué se utiliza a sí misma como modelo en su obra, su respuesta es la siguiente:



Cornelia Hediger

"Doppelgänger"

2007

"Me he estado usando a mí misma como modelo desde que cogí una cámara. Me gusta trabajar por mi cuenta. Trabajar con una modelo podría ser desafiante y difícil en muchos niveles. Además, mis tomas duran todo el día, desde la mañana hasta la

noche, y las series más grandes continúan al día siguiente. Sería imposible trabajar con una modelo por estos períodos de tiempo tan extensos”<sup>107</sup>.

En efecto, existe cierto paralelismo entre el autorretrato y los artistas que trabajan sobre el Doppelgänger, en tanto que muchos artistas afines a esta tendencia artística se utilizan a sí mismos como modelos por una cuestión de practicidad, identificación y entendimiento con el modelo. Aunque hay que reconocer cierta influencia del autorretrato clásico (el retrato psicológico), no los podemos considerar autorretratos a el tipo de fotografía que aquí estamos analizando, puesto que sus fundamentos básicos difieren en la narratividad implícita en las obras del Doppelgänger.

#### 6.4 La máscara o disfraz

Podemos observar varios ejemplos claros, que aunque no sean propiamente *doppelgängerianos* en que el artista se instrumentaliza a sí mismo para poder hablar de otros temas.

Una referencia clara a este tipo de obra es Cindy Sherman. Aunque gran parte de sus intereses conceptuales versan sobre la identidad, los estereotipos, los modelos de representación tradicional o la incautación icónica entre otros, su exploración artística no gira en torno al autorretrato, a pesar de que en todas sus obras es ella la que aparece en exclusiva representando otros roles.

Pero al contrario de lo que pasaba cuando hablábamos del autorretrato, Sherman, aunque se utiliza a sí misma como modelo, no se representa a sí misma, sino que se utiliza como soporte, como actriz sobre la que trabajar y con la que ejecutar sus escenificaciones. Así, Sherman realiza una crítica social y cultural desde una perspectiva feminista, revisando estereotipos de la mujer.

“Sherman recuperó los modelos cinematográficos de representación de la mujer, para ofrecer una lectura, a través de sus autorretratos, en torno a la condición femenina en el mundo contemporáneo.”<sup>108</sup>

El maquillaje, el disfraz y las poses son los medios utilizados para encarnar diferentes roles en sus obras. Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de los artistas que trabajan sobre el Doppelgänger, Sherman no busca la naturalidad, ni siquiera la credibilidad del propio disfraz, porque el mensaje trasciende más allá del disfraz. Forma parte del juego mediante el cual expresa sus inquietudes.

---

<sup>107</sup> La entrevista íntegra puede encontrarse en el apéndice de Entrevistas al final de la tesis. El párrafo citado corresponde a la pregunta nº9.

<sup>108</sup> OUGEZ, Marie-Loup (2007), *Historia general de la fotografía*. Edit. Cátedra, España. Pág. 562.

Muy influida por la estética y los roles femeninos representados en el cine y la televisión, se dio a conocer con una de sus primeras series, que aún hoy es una de las más reconocibles de su carrera, “Untitled Film Stills”, inspiradas en el lenguaje visual del cine de las décadas de los 40 y 50. Resulta oportuno mencionarla en este punto, pero también tenerla en cuenta por la influencia que la narratividad fotográfica ha tenido en ella y que tiene, como demostraremos en la tercera parte de la tesis, en los artistas incluidos en esta nueva tipología fotográfica.



Cindy Sherman

“Untitled #96”

1981

Sherman no es el único caso, la utilización del disfraz para cambiar de roles es también común e interesante respecto de la utilización de la propia imagen.





Yasumasa Morimura

"To my Little sister: Cindy Sherman"

1998

Yasumasa Morimura o más adelante Anthony Goicolea, Martin Liebscher, Cornelia Hediger, Tereza Vlčková, y Kelli Cornell <sup>109</sup> utilizamos el disfraz como un componente esencial para poder distanciar al personaje y la identificación con la realidad.

Aunque algunos de estos artistas entienden su obra como algo autobiográfico, su utilización de la fotografía no obedece, en absoluto, a un enfoque documental. En todas estas escenificaciones (ya que la pose ante la cámara es algo siempre implícito) aparece la máscara y el disfraz. Una escenificación es por definición una dramatización, lo que aleja a cualquier representación de la problemática del Doppelgänger de una realidad documental.

La máscara o disfraz, aunque también puede aparecer como un elemento que lleve a confusión respecto a la idea original del Doppelgänger, es un elemento que se utilizará reiteradamente como modo de *significación* para poder alcanzar el efecto deseado.



Cindy Sherman

"Untitled n° 463"

2007-2008

En culturas tan diversas como el Neolítico en Jordania, en Nueva Guinea, Egipto y en casi todas las culturas y las civilizaciones, se ha utilizado la máscara, generando imágenes insólitas que parecen oscilar entre la vida y la muerte.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Yo misma, además de autora de este trabajo de investigación, figuro como artista que trabaja fotográficamente acerca del concepto de Doppelgänger. Incluyo mi propio proyecto artístico como apéndice, al final de esta tesis.

Las máscaras mortuorias, como culto a los antepasados y más adelante las fotografías post mortem eran un medio de conservar a un antepasado, a un ser querido aún a pesar de la muerte, generando dobles a los que poder recurrir una y otra vez en busca de consuelo.



Anónimo

Fotografía Post Mortem

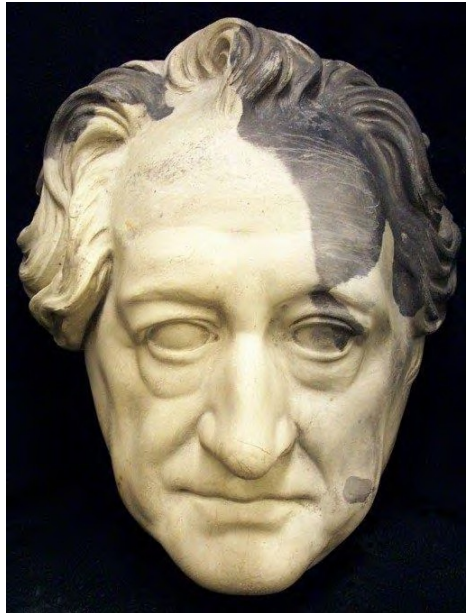
S.XIX

“Como sucedáneo de la memoria, el afán por mantener el recuerdo intacto hizo que, en el siglo XIX y principios del XX, se le diera un verdadero culto al retrato post mortem. Sustituto de ese cuerpo ausente, el difunto continuo formando parte del núcleo familiar de forma simbólica. De esta manera se mantiene el cuerpo social como un elemento de memoria colectiva. Participa en los retratos familiares tras su muerte, incorporando su rostro en ellos. Pero este no-olvido, se conserva gracias al esfuerzo y tenacidad de los familiares que siempre le hacen partícipe en las distintas celebraciones y, en concreto, en el Día de Difuntos en los que es el protagonista.”<sup>111</sup>

<sup>110</sup> SCHNEIDER ADAMS, Laurie.(1996) *Arte y psicoanálisis*. Ensayos Arte editorial Cátedra. Madrid Pg 59

<sup>111</sup>DE LA CRUZ LICHET, Virginia (2013). *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Editorial Tempora. Pg. 117.

La máscara mortuoria, anterior al nacimiento de la fotografía era un testimonio de vida tridimensional, del aspecto último del difunto, una manera de recordar, de guardar una huella o incluso un modelo para posteriores esculturas.



Máscara mortuoria de Johann Wolfgang von Goethe

Un sinfín de artistas ha utilizado estas antiguas técnicas de creación de dobles a partir de máscaras, combinadas con otras más modernas para sus creaciones, George Segal o Enrique Marty mediante la “momificación” de personas vivas se acercan a las técnicas utilizadas en la antigüedad.

Resulta particularmente interesante el caso de Marty, puesto que genera unas modificaciones en las que además, al realizar la obra final, el doble generado sufre un pequeño cambio de escala. Así, convierte ese original “perfecto” en un ser doble degenerado y frágil que nos acerca aún más si cabe a las máscaras mortuorias, pero también al Doppelgänger, en el que de alguna manera, siempre subyace la pulsión de muerte.

Muchas de estas imágenes, máscaras o réplicas nos resultan siniestras, volviendo al ideal freudiano sobre lo siniestro, ese “algo que nos era familiar pero que de repente se vuelve ajeno” ¿Qué hay más ajeno que la imagen de alguien querido tras la muerte?





Enrique Marty

"80 fanáticos"

2010



Enrique Marty,

"Perro muerto en tintorería. Los fuertes"

2007

(Fotografía de Alberto Nevado)

Esta noción de lo siniestro aplicada a la obra artística, buscada y alentada por Enrique Marty y George Segal en sus instalaciones, nos invita a hacer una reflexión sobre lo que tenemos ante nosotros. Es evidente que en estas obras las máscaras mortuorias no son dobles, pero se les acercan, han estado en contacto con el original, y en el caso de las máscaras mortuorias, han estado directamente sobre el original. No un original cualquiera, sino el cadáver del original.

Frecuentemente se asocia lo siniestro con el miedo, pero sería más adecuado identificarlo con el rechazo. Lo siniestro sería el paso previo al miedo, donde todo nuestro ser nos advierte de algo oscuro, de un límite que se debe evaluar. El arte en muchos sentidos busca el límite y lo siniestro es un recurso muy útil para llevarnos a explorar algunos límites.



George Segal.

“Mujer azul sobre cama negra”

1990

“La yuxtaposición que hace Segal de lo vivo y lo no vivo, lo ajeno y lo conocido, suscita una sensación de misterio en el espectador”<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibíd*

En cierto modo las obras de Marty y Segal pueden funcionar como una *vanitas* moderna, como advertencia de un peligro futuro, del paso del tiempo, de una pulsión de muerte, de ahí el sentimiento ominoso que desprenden.<sup>113</sup>

Esta práctica realizada por Segal y por Marty responde a una “tradición del culto a los muertos, máscaras, pintura, disfraces o momias, incluso antes de separarse del cuerpo y dibujarlo en un muñeco o en un fetiche”<sup>114</sup>.

Puede parecer que este doble, trabajado y descontextualizado, se presente ante nosotros como un ser especular, como algo enmarcado dentro de un recinto metálico e inamovible, que carece de voluntad. Aparece reflejado como un gemelo lejano.

Hay ocasiones en las que más allá del límite del espejo, del reflejo, se presenta como un doble interior, un doble infernal que nos habla e inquieta desde la intimidad de las entrañas. Allí, nos habla en otro idioma, en un lenguaje imperceptible para los demás, pero brutal para nosotros; es esa parte oscura y dolorosa que no mostramos y que todos poseemos. No la mostramos por su condición de opuesto a nosotros, porque es ese antagonista del que nos avergonzamos. Ese otro que nos golpea derribando nuestros muros, un paria que nos habla de lo que no queremos oír, de lo que apartamos con la racionalidad; lo instintivo aparece como una tortura. La posibilidad de que prevalezca, de que no calle y de que cada día arañe un poco más de nosotros nos atormenta.

Este “nosotros” es lo que contiene al salvaje que llevamos dentro, lo que evita que salga y sea. El salvaje, el otro, desea. El deseo es el que le hace sobrevivir.

Según las teorías del desdoblamiento de personalidad, “la aparición del otro viene dado por un debilitamiento del poder de la conciencia”. Sin llegar a sufrir este mal, todos en mayor o menor medida tenemos otra cara, una máscara. La máscara suele ser la que siempre mostramos. La construimos a medida, poco a poco y con los años. Es la que juega según las reglas, en ella, apenas queda rastro del salvaje original.

La construcción de la máscara implica la represión, el ninguneo hacia el “yo”. ¿Lo reprimimos porque nos asusta? ¿A nosotros? O ¿a los demás?

La represión, la educación, pone en peligro la jaula del salvaje, como diría Nettel. Si esta represión es muy fuerte, el salvaje empieza a merodear desesperado en un espacio escueto e insuficiente, dotándolo de una fuerza inusitada que acabará por querer salir, escapar, dar rienda suelta a su odio, a ese dolor reprimido y acunado durante todo el proceso de represión.

Lo siniestro, lo familiar, lo que nos da miedo. La represión social contemporánea heredada de los comportamientos decimonónicos nos ha llevado a maniatar al salvaje, al otro, al que vigila

---

<sup>113</sup> Vanitas, término especialmente popular en la pintura holandesa del s. XVII, el tema de la vanitas deriva de la noción de que todas las posesiones y preocupaciones temporales son cosas vacías (en latín, *vanus*) frente a la inevitable muerte. Los símbolos más recurrentes son , la calavera, el reloj de arena y la vela

<sup>114</sup> BELTING, Hans.(2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores. pg184

para salir. Puede que su salida aparezca como un suspiro, como una exhalación putrefacta e imperceptible más allá de nosotros, como lo hacen nuestros miedos. Pero también puede aparecer como una enfermedad mental o una psicopatía.

No hay que olvidar que la máscara en la actualidad se utiliza en muchos contextos sin llegar al límite. El avatar<sup>115</sup> como personalidad utilizada en las redes sociales no es sino una máscara, una máscara que intenta marcar una diferencia con el resto, una máscara que nos pertenece, que forma parte de nuestra identidad, y que no necesariamente debe identificarse con la falsedad. Es una máscara útil que responde a una finalidad concreta.

Anthony Goicolea enmascara, al igual que hace Cindy Sherman, su personalidad; la disfraza y la oculta en busca de una identidad que traspase la imagen y llegue al público.



Anthony Goicolea

---

<sup>115</sup> Identidad virtual que escoge el usuario de una computadora o de un videojuego para que lo represente en una aplicación o sitio web.

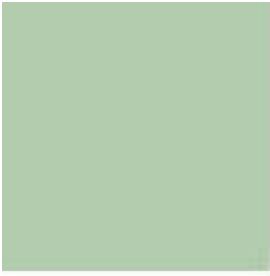
En el caso de las obras de Goicolea, el encarnar cada uno de los personajes persigue varias finalidades: Distanciarse de sí mismo para que la obra tenga entidad propia, dar uniformidad al grupo como masa (que es uno de sus temas recurrentes), y realizar fotografías perturbadoras sobre adolescentes, en algunas ocasiones con extrema violencia y cierto erotismo sin tener por ello que utilizar adolescentes reales.

La máscara, el disfraz y el autorretrato resultan unos recursos muy útiles que trascienden al propio recurso.

En resumen, hemos repasado las ideas del espejo, el reflejo, Narciso, el autorretrato y la máscara, en relación (y como diferencia) a la definición y el comportamiento del Doppelgänger. Pero no hay que olvidar que, aunque no son rasgos definitorios del fenómeno, en muchas ocasiones, se han utilizado como recurso para acercarnos a esta tendencia artística.







EL DOBLE A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

## CAPÍTULO 7



## 7. EL DOBLE A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

### 7.1 De los inicios a la popularización de la fotografía

Esta investigación se enfoca fundamentalmente hacia el tema de la fotografía dentro del campo artístico actual. A continuación trataremos en este capítulo cuestiones acerca de algunas estrategias narrativas fotográficas en general, y en particular sobre la utilización del doble en los inicios de la fotografía.

Doble como materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano

Los orígenes de la fotografía datan del siglo XIX, donde nació como una relación simbiótica entre ciencia, fotografía, óptica y química. Los primeros fotógrafos, los padres de la fotografía eran científicos, químicos, investigadores puros.



William Henry Fox Talbot

"The Tomb of Sir Walter Scott, in Dryburg Abbey"

1844

Aunque se considera que la fotografía nace de una paternidad compartida entre Louis Daguerre (inventor del Daguerrotipo, un proceso que reproducía la imagen sobre una placa de cobre cubierta de plata que permitía una misma imagen, 1839) y William Henry Fox Talbot (que realizó la primera fotografía sobre papel, 1834), es a este último al que se considera mayoritariamente como el padre de la fotografía moderna. No solo originó el proceso por el cual se reproducía una imagen sobre el papel, sino que hizo que esa imagen fuese permanente e inventó el positivo/negativo de los negativos permitiendo la reproducción “infinita” de una misma imagen.

Artistas como Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson o Lewis Carroll, o comenzaron a utilizar la cámara como un instrumento artístico.

“La resurrección del *tableau vivant*, que en general posee más paralelos con el lenguaje cinematográfico o teatral que con el pictórico, es una característica de la fotografía de estos años. Los autores de estas imágenes crean la situación que fotografían, construyen los escenarios en los que dicha situación sucede y dirigen a los actores que en ella intervienen. Hay que reconocer que este tipo de imágenes creencias como el simulacro la naturaleza artificial funcionan estupendamente.”<sup>116</sup>

Artistas como estos iniciaron la fotografía artística con el pictorialismo, retratando imágenes alegóricas, escenificaciones teatrales, o la persecución de la belleza.

En 1888 George Eastman introduce el conocido eslogan para promocionar la nueva cámara Kodak.

“Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto”<sup>117</sup>

En esta época empezaba a ser relativamente fácil tener una cámara y experimentar con la imagen. El fácil acceso a esta nueva técnica fomentó la creatividad de diversos artistas más allá de la simple captación de una imagen como si de un retrato pictórico se tratase.

No hay que olvidar que los principios de la historia de la fotografía están vinculados con la técnica, durante mucho tiempo la fotografía requería de unos conocimientos especializados.

Generalmente asociamos el comienzo de la historia con el comienzo del lenguaje, del mismo modo, el comienzo de la fotografía va unido a los inicios de la técnica. La historia de la fotografía es la historia de un continuo desarrollo, de una continua mejora técnica que ofrece más posibilidades al fotógrafo sacándolo de los rudimentarios comienzos para acabar convirtiéndola en una herramienta artística más.

---

<sup>116</sup> AAVV, (2007) *Jano. La doble cara de la fotografía. Fondos de la colección permanente*. Madrid. Ministerio de Cultura. Pg.48

<sup>117</sup> AAVV, (2007) *Jano. La doble cara de la fotografía. Fondos de la colección permanente*. Madrid. Ministerio de Cultura. Pg.13

La fotografía más allá de la técnica siempre ha resultado misteriosa; la captación instantánea de cualquier imagen se reveló desde un principio a los cánones estéticos, pero sobre todo a los mentales de una época que en muchos aspectos es tremendamente similar a la actual. Los avances técnicos, no siempre asociados a los avances sociales, resultaban difíciles de asimilar, y la fotografía se unió a esa idea de constante progreso.

Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* decía:

“Al principio de la fotografía, nadie se atrevía a mirar demasiado tiempo los rostros de las personas fijadas sobre la placa. Se creía que esos rostros eran a su vez capaces de vernos”<sup>118</sup>

El miedo, la idea de lo ominoso aparece ligado desde un principio a la fotografía.

“En la creación de imágenes había actividad, ya no se tenía que permanecer pasivamente a merced de la muerte. En consecuencia, el enigma que ha rodeado siempre al cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: este radica en una paradójica *ausencia*, que se manifiesta tanto desde *la presencia del cadáver* como desde *la presencia de la imagen*. Con esto se abre el enigma de la esencia y la apariencia, que jamás ha dejado de inquietar al ser humano”<sup>119</sup>

Este tipo de imágenes llegaron a convertirse en una importante pieza dentro del núcleo familiar, funcionaba dando su lugar a los ausentes, un apoyo a la imagen interior. Con el tiempo estas imágenes se fueron mejorando, tratando de embellecerlas alejándolas de la realidad de la muerte, tratando de acercarlas a la idea del durmiente, del sueño.

“El muerto era siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos, que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal, se disuelve en la nada”<sup>120</sup>.

Uno de los factores que más han contribuido a esta idea es cierta praxis del siglo XIX que consistía en fotografiar a los muertos. Fotografiarlos para retenerlos, para poder tener un “doble” del ser querido que se ha marchado para siempre y que la mayoría no tenía otro modo de recordar. Si la comparamos con lo que costaba encargarse un retrato pictórico, una fotografía resultaba relativamente asequible, y servía para no olvidar la “imagen” del ser querido.

Esta asequibilidad fue cambiando y de la fotografía post mortem y el retrato clásico, la fotografía fue evolucionando hacia una cotidianeidad que ha perseverado hasta ahora. Esta

---

<sup>118</sup> AMORIM, Enrique. (2003). “La fotografía.” en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. Alianza Editorial, Madrid.

<sup>119</sup> BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid. Pg 180.

<sup>120</sup> *Ibidem*. P. 178.

cotidianidad hizo que al democratizarse la imagen fotográfica, el usuario aprendiese a verla también como un instrumento para la creación artística.



Henry Peach Robinson

*"The Lady of Shalott"*

1861

En un momento dado, la fotografía pasó de ser un método "científico" a ser cada vez más asequible para el público en general. No sólo pasa a popularizarse el acto fotográfico; también cambian sus usos: de su origen como "ojo mecánico", positivista, objetivo, surge, desde los propios comienzos, toda una historia paralela de la fotografía que se abre a la ficción y a la creatividad y subjetividad artística. En su tesis doctoral, Maribel Castro argumenta y desarrolla esta "otra historia" de la fotografía como vehículo privilegiado y excepcional para la expresión de realidades subjetivas y ficciones con apariencia de realidad que además cuestionan el propio valor documental del medio:

"Recientemente ha surgido una nueva escena en la que la fotografía no sólo refleja el mundo real factual y la experiencia vivida, sino que también reconoce la diferencia, esperanza y posibilidad a través de una imaginación que creativamente redefine la realidad y la representación.

Una de las líneas de pensamiento y práctica que se han hecho más y más sólidas en la fotografía artística de los últimos años es la que plantea la reinención de la

fotografía documental, a través del trabajo de artistas que se mueven entre los hechos y la ficción de una manera sugestivamente incierta.

La Indeterminación fotográfica cuidadosamente escenificada a caballo entre el hecho y la ficción sirve para múltiples propósitos: puede, por un lado, provocar una consciencia ante las convenciones de objetividad asumidas por las tradiciones documentales del pasado, revelando sus puntos ciegos.

Y Además puede destacar cómo la fotografía puede no sólo acceder al pasado, sino también producir y autorizar algo nuevo (una identidad, una historia, una experiencia) mediante su misma visualización".<sup>121</sup>

En este contexto, el Doppelgänger encuentra en el medio fotográfico un aliado idóneo para su expresión y desarrollo estético y conceptual.

## **7.2 La manipulación fotográfica y la era digital como aliados del Doppelgänger**

Hemos de subrayar la importancia de la manipulación fotográfica en la era digital en relación al tema que nos ocupa, ya que la fotografía artística se ha desarrollado de forma paralela a los avances técnicos, con el consecuente aumento de las posibilidades plásticas. Por lo tanto, resulta pertinente revisar estos antecedentes.

Junto con la investigación, y el juego de la doble exposición en los inicios de la fotografía o en el surrealismo, debemos tener muy en cuenta los antecedentes al manipulado previo al nacimiento de diferentes software y programas de retoque de imagen.

Los inicios de este tipo de praxis fotográfica se asemejaban a una especie de juego entre la artesanía y la habilidad, pero aunque los procesos son diferentes, los resultados son similares, y lo que es más curioso, los fines también lo son actualmente.

"Contar deforma, contar los hechos deforma los hechos y los tergiversa y casi los niega, todo lo que se cuenta pasa a ser irreal y aproximativo aunque sea verídico, la verdad no depende de que las cosas fueran o sucedieran, sino de que permanezcan ocultas y se desconozcan y no se cuenten. (...) La verdad nunca resplandece, como dice la fórmula, porque la única verdad es la que no se conoce ni se transmite, la que no se traduce a palabras ni a imágenes la encubierta y no averiguada, y quizá por eso se cuente tanto se cuenta todo, para que nunca haya ocurrido nada, una vez que se cuenta"<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> CASTRO DÍAZ, María Isabel (2011). *Estrategias narrativas de la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Pg.66.

<sup>122</sup> MARÍAS, Javier. (2014). *Corazón tan blanco*. Editorial Debolsillo. Madrid . pg 23



Como apunta Javier Marías, el propio acto narrativo falsea, de alguna manera, la realidad. Y desde el momento en que una fotografía se utiliza con una función narrativa, debiéramos sospechar de la veracidad de aquello que se cuenta, y cuestionar su valor de documento objetivo. Esta idea resulta especialmente oportuna cuando revisamos el sinfín de casos que, desde los propios inicios de la fotografía documental o periodística (con su pretendido valor testimonial y de objetividad) han falseado los acontecimientos o propuesto visiones sesgadas y falaces de la realidad.



Manipulación fotográfica para eliminar a Trosky en un intento por parte de la maquinaria propagandística rusa de manipular la historia.

Trosky fue expulsado de la URSS en 1929.

¿Qué diferencia hay entre una imagen manipulada en la época de Stalin y una modificada por Photoshop en la actualidad.



Campaña de la cantante Madonna para Dolce & Gabbana

En esencia no tanta; ambas son modificadas para resultar lo más creíbles posibles. Y, en algunos casos, para cambiar realidades. ¿No es eso acaso lo que tratarán de hacer la mayoría de los artistas de los que hablaremos? En efecto, como veremos a continuación, un número significativo de ellos se proponen generar nuevas realidades con individuos manipulados, con títeres que sirven para lograr un fin, crear una realidad propia y plausible.

Tratando el tema de la manipulación fotográfica en la publicidad, Joan Fontcuberta, en *La cámara de Pandora* dice “(...) esa familiaridad con que aceptamos tal guisa de intervenciones, que nos resultan consustanciales con la misma tecnología digital y que se limitan a aplicar el axioma de Gaston Bachelard según el cual “lo posible es una tentación que la realidad termina

siempre por acertar". Más allá de la transgresión que suponga o de los tabúes que derribe, si es posible hacer algo que contenga alguna ventaja, terminará haciéndose."<sup>123</sup>

Por otro lado, Susan Sontag apunta: "La fotografía es normalmente una visión omnipotente a distancia (...) es el inventario de la mortalidad"<sup>124</sup>.

El constante avance técnico de la fotografía y el software relacionados con la manipulación de la imagen provoca que el artista, el fotógrafo esté en constante reciclaje, en un constante aprendizaje que le lleve a la perfección técnica que ayudará a "no ser cazado"

En este caso en concreto la mayor diferencia entre una fotografía analógica y una fotografía digital es la infinita maleabilidad de la imagen, y es que lo que interesa. Entendemos el paso de lo analógico a lo digital como una evolución natural que deja atrás las limitaciones técnicas en pro de una libertad artística total.

La relación simbiótica de la fotografía y la química, gracias a la fotografía digital y a programas como Photoshop<sup>125</sup>, ha derivado hacia una relación entre fotografía/electrónica hacia un nuevo tipo de simbiosis entre programas de edición de imagen y las cámaras digitales.

Como veremos, la fotografía digital, su relación con la electrónica en general y con el Photoshop en particular, es imprescindible para poder llegar a comprender el tema que aquí nos ocupa.

Inicialmente la responsabilidad final de la imagen no recaía únicamente sobre el fotógrafo. La manipulación de una fotografía pasaba por varios procesos que consistían en preparar el carrete, tomar la fotografía, revelar el carrete y positivar la imagen. Al menos dos personas intervenían en el proceso para llevar una imagen de la realidad al papel.

Con la digitalización del proceso ha ido recayendo cada vez más en el propio artista, que tiene acceso de una manera sencilla a todos los pasos necesarios en la modificación del original y a modificar el resultado final de la imagen, se ha sustituido el pincel por el pixel.

"Durante las últimas décadas la fotografía ha adquirido cierta automatización del campo fotográfico tradicional, más que alejándola, ampliando y regenerando el campo de sus funciones tradicionales (reportaje, documentación, publicidad...)"<sup>126</sup>

Posmodernidad e hipermodernidad, es el marco histórico para una nueva tipología fotográfica.

---

<sup>123</sup> FONTCUBERTA, Joan. (2011). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Pg. 129.

<sup>124</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Eldhasa. Barcelona, 1996.

<sup>125</sup> El software de edición y tratamiento de imagen fotográfica Photoshop fue introducido en el mercado en 1990 por Adobe.

<sup>126</sup> DURAND, Régis.(1999). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca. Pg.15.

El uso puramente artístico de la fotografía se desarrolló fuertemente durante la posmodernidad, donde la fotografía cada vez más ha ido utilizándose como una herramienta, un pincel, o un pirograbador.

La fotografía se convierte en un medio, un lenguaje para generar obra artística, más que un reproductor de imágenes. Gran parte del trabajo empieza a realizarse delante del objetivo.

Durante la mayor parte de su historia, el trabajo se hacía detrás del objetivo, convirtiendo al fotógrafo/artista en un captador. Sin embargo, durante los últimos años y sin abandonar las prácticas tradicionales el artista/fotógrafo es un generador.

Este cambio en la posición y en la actitud, física y mental del artista/fotógrafo, le ha llevado a replantearse por completo la vigencia de los cánones fotográficos tradicionales. El fotógrafo es, en conjunto, un experto técnico en iluminación, software, retoque, pero a su vez se está convirtiendo de nuevo en un artista clásico de una formación casi renacentista.

Es en este punto donde empiezan a desarrollarse nuevos modos de ver y de crear, y el contexto donde surgen nuevas tipologías fotográficas: El remake, el neo-pictorialismo, fotodramas...



Yasumasa Morimura

"Las Meninas renacen de noche VI"

2013

Delante, detrás y a través del objetivo, el artista se convierte en generador de imágenes con entidad propia, originales y que funcionan por sí mismas; la realidad, la verdad fotográfica dejan de ser el contexto sobre el que se mueven.

Llamamos Doppelgänger a la utilización del doble dentro de la imagen fotográfica. Este doble no funciona como una mera aparición, sino que también adquiere un significado como la pulsión de *algo*. Este *algo* varía dependiendo del artista y de lo que quiera expresar en sus imágenes. Muchas de ellas, como podemos ver en el ejemplo a continuación, parten de planteamientos completamente diferentes y llegan a resultados similares.



Anthony Goicolea

"Pool Pushers"

2001





Martin Liebscher

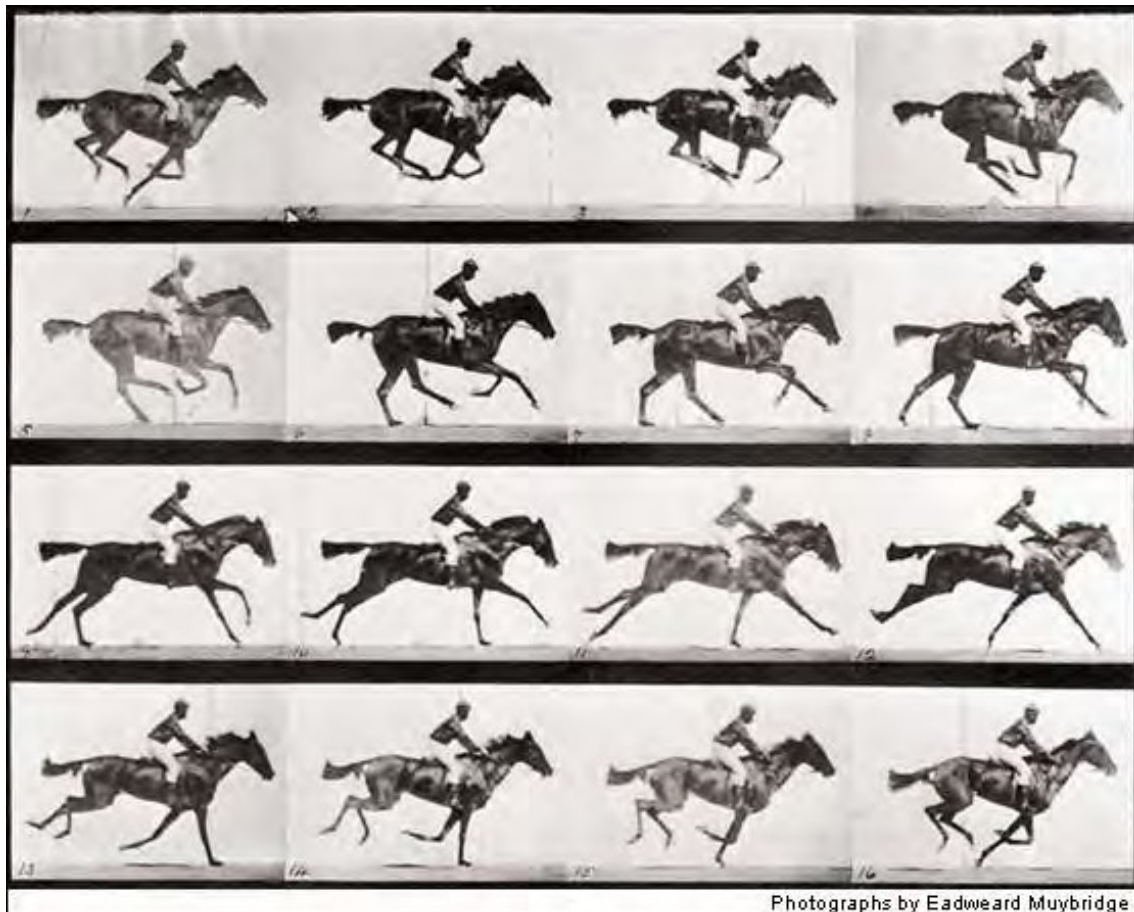
"Family self-portraits Schwimmbad"

2010

Uno de los primeros antecedentes en los que encontramos en una fotografía la imagen del mismo personaje repetido<sup>127</sup> es en las fotografías que Eadweard Muybridge realizó en el siglo XIX. Muybridge produjo estas fotografías como un experimento, con una finalidad meramente científica: Consistían en montajes secuenciales que captaban el movimiento de un animal o de una persona. Gracias a sus estudios, se constató, por ejemplo, que los caballos al correr permanecían por un instante suspendidos en el aire, ninguna pata del animal tocaba el suelo, como se creía hasta ese momento.

---

<sup>127</sup> El doble en la imagen, aquí lo entenderemos como la repetición de un mismo personaje, una o varias veces en la misma composición fotográfica.



Eadweard Muybridge

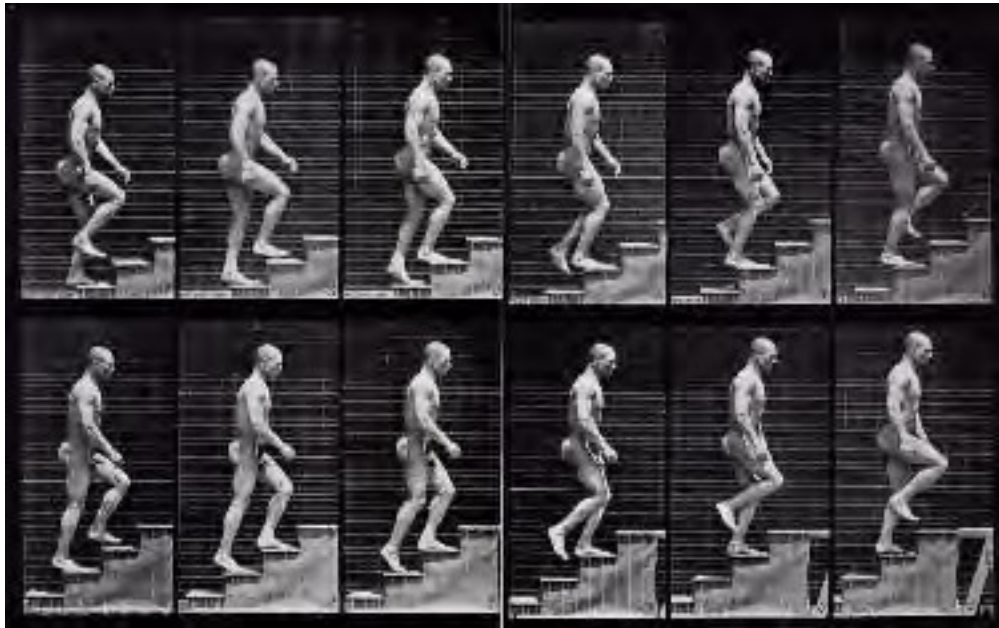
"Occident"

1872

Con los avances técnicos de la fotografía y después de innumerables investigaciones se descubrió que con una doble exposición del negativo<sup>128</sup> cabía la posibilidad de que en una misma imagen apareciese el mismo personaje en una o más ocasiones en diferentes posiciones. Esto facilitaba también los estudios de movimiento o la posibilidad de ver a la misma persona desde distintos ángulos en una sola imagen.

Duchamp utilizó en más de una ocasión la técnica de la doble exposición, como en la captación de la imagen en movimiento con la que ya intentara experimentar a través de la pintura en su obra *Mujer bajando una escalera* (1912). En ella podemos ver un mismo cuerpo descendiendo por una escalera; esta imagen nos acerca a la idea del movimiento del cuerpo dentro de una misma imagen. A pesar de que por sus características la pintura es bidimensional y estática, la secuencia conseguía un efecto ciertamente dinámico.

<sup>128</sup> Aquí entenderemos negativo como cualquiera de los procedimientos que facilite la doble exposición de la que estoy hablando ya sean placas o exposiciones directas sobre papeles sensibles o cualquier otro procedimiento que posibilite la utilización de esta técnica. La doble exposición consiste en tomar dos instantáneas en un solo negativo o película sensible. Es una manera de conseguir que dos paisajes o dos escenas se mezclen y aparezcan juntas, creando velos y transparencias.



Eadweard Muybridge

"Ascending stairs"

1884-1885

Este cuadro es una clara referencia a otra imagen que hiciera Eadweard Muybridge con anterioridad, titulada *Ascending stairs* (1884-86)

Más adelante, junto con Eliot Elisofon y con distinto resultado, Duchamp, volvió a probar el experimento, tratando de captar el movimiento, esta vez con la fotografía y utilizando la doble exposición. En ella, Duchamp, aparecía bajando las escaleras, y como resultado se vio la dinámica corporal gracias a ese halo envolvente característico de la utilización de esta técnica.



Eliot Elisofon



"Marcel Duchamp descends staircase"

1952

Más estrechamente relacionado y cercano al tema de esta investigación encontramos la obra "Five-Way Portrait of Marcel Duchap" (1917), que hiciera Duchamp, donde tanto él como Roché se multiplican dentro de una misma imagen fotográfica. La técnica utilizada otra, quizás porque lo que buscaba no era la transparencia que proporciona la doble exposición y que permite ese efecto velo, sino que le interesaba más que pareciese que realmente había cinco personas idénticas mirándose.



Marcel Duchamp

"Five-Way Portrait of Marcel Duchamp"

1917

Debemos tener en consideración las técnicas de las que se disponía en la época y mediante las que resultaba un verdadero reto obtener imágenes como ésta, con esta calidad técnica y con la conseguida sensación de hiperrealidad del doble. Para ello, se utilizó un juego de espejos. El resultado es de una gran veracidad, consiguiendo que se vea a Duchamp multiplicado por cinco. Le vemos a él y a su reflejo, que es el mismo.

Según Durand, la fotografía a la que llamamos "creativa", la fotografía profesional y la Fotografía "Plasticiene", aparece como una *resistencia* a todo los demás<sup>129</sup>. Esto en sí es una reivindicación de la autonomía de la fotografía como arte.

---

<sup>129</sup> DURAND, Régis. (1999). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. Pg.100

Del mismo modo Durand, disecciona la fotografía desde su nacimiento a finales del siglo XIX y separa en tres grandes etapas:

-*Pictorialismo*: que se caracteriza por una expresión delante del plano



Oscar Gustav Rejlander

"Two Ways of Life"

1857

-*Netismo*: 1910-1920, la presencia vuelve a ser en el plano. Construcciones delimitadas y claras.



Eugene Atget

"Avenue-de-l'observatoire"

1926

Un ejemplo del netismo lo encontramos en la fotografía de Atget titulada "Avenue-de-l'observatoire" (1926). En ella vemos una construcción delimitada y clara del espacio de un escaparate, pero a su vez resulta inquietante: El juego de los reflejos y los maniquíes permanentemente sonrientes y la figura central, perfecta hasta el punto que podríamos identificarla con la autómatata-Olympia de "El hombre de Arena" de E.T.A. Hoffman, resulta perturbador.



Gregory Crewdson

"Untitled" de la serie "Twilight"

2002

Durand va más allá cuando habla de la fotografía:

"La fotografía no aspira a convertirse en arte, sino que es el arte mismo el que debería convertirse en fotografía con el fin de volver a encontrar cierta integridad y cierta autoridad"<sup>130</sup>.

Pero hay más que esto; Durand hace una sucinta estructuración de la historia de la fotografía. Es complicado abarcar todas las tipologías fotográficas: Existen los grandes temas o géneros,

<sup>130</sup> DURAND, Régis. (1999). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. Pg.100

tales como el retrato, el paisaje, etc., heredados de las escuelas de arte decimonónicas, pero en los últimos años, ha nacido cierta inclinación hacia la búsqueda más exhaustiva más allá del momento.

El fotógrafo nace como un investigador, como un artista en constante búsqueda, ya sea de nuevas tecnologías o de nuevos temas; es un artista en constante movimiento. Desde el posmodernismo la fotografía se ha convertido poco a poco en un arte mucho más conceptual, en el que dejará una impronta más allá de la propia imagen.

Al entrar en la era digital, el cambio se hace patente dentro del mundo de la fotografía; aunque se ha ido ampliando su campo artístico y la obra conceptual está completamente integrada dentro de los distintos movimientos volveremos a hablar de la técnica.

La fotografía digital ha abaratado, además, una parte importante del proceso. No solo hablamos de la accesibilidad, sino de la posibilidad de hacer miles de fotos sin que ello suponga un gasto económico extra para el artista.

Por otra parte, la fotografía digital ha favorecido una espontaneidad que se ha integrado en el hacer fotográfico.

Para la fotografía conceptual, pictoricista o el fotodrama<sup>131</sup> ha significado no solo la posibilidad de trabajar sobre un idea cerrada y bien organizada, sino que al desaparecer la limitación inherente al carrete fotográfico, se ha favorecido una cierta improvisación, incluso la grabación y la extracción de fotogramas que de otra manera no hubiese sido posible.

Para la fotografía documental eso también ha sido una ventaja. Si bien es cierto que detrás de cada imagen hay un importante trabajo de edición, la posibilidad de un disparo continuo y prácticamente ilimitado ha generado que la documentación sea más precisa.

Como veremos en el siguiente capítulo, en parte como consecuencia de esto y en parte gracias a diferentes acontecimientos que han ocurrido desde los inicios del siglo XXI, la manera de entender y leer las imágenes ha cambiado de un modo evidente.

---

<sup>131</sup> Entendemos por “**fotodrama**” un tipo de fotografía escenificada que desafía la función tradicional de registro fotográfico de la realidad, optando por la construcción deliberada de escenas y situaciones con un componente teatral diseñadas para la cámara. Las fotografías de este tipo no sirven para hablar de la experiencia del artista, sino que implican una distancia, digamos literaria, entre el autor y lo que se presenta. Nos proponen miradas que se apartan de la enunciación documental de espacios y situaciones dadas, y renuncian a los valores literales de la fotografía, apostando, en cambio, por imágenes que proponen diferentes capas de significado algún tipo de extrañamiento o Enigma en una idea de tensión narrativa.”

<sup>133</sup>. Vid. CASTRO, María Isabel. (2011). *Estrategias Narrativas en la fotografía actual: El fotodrama como tipología artística*. Tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Pg.75



### PARTE 3:

#### EL DOPPELGÄNGER EN LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA ACTUAL







CONTEXTO ARTÍSTICO

## CAPÍTULO 8





### 8.1 Reinterpretación de lo siniestro en la actualidad:

Un nuevo contexto de creación

Siempre resulta complejo valorar y contextualizar un movimiento artístico o, en este caso, una nueva tipología fotográfica en tiempo real, mientras está ocurriendo. Y todavía más, mientras el lenguaje artístico, la situación actual e incluso la nomenclatura propia de la praxis artística cambia constantemente y sus límites se difuminan. En este capítulo trataremos de definir, posicionar y contextualizar la tipología fotográfico-artística que denominamos “Doppelgänger” dentro de los movimientos artísticos contemporáneos y la situación actual.

Si bien es cierto, y como hemos venido demostrando desde el inicio de esta investigación, el fenómeno del Doppelgänger y todas sus variantes, es casi tan antiguo como la escritura, ya que lo encontramos desde la Antigüedad. Sin embargo, la representación fotográfica de este fenómeno surge con más fuerza desde los años 50 y coincide aproximadamente con los inicios de la posmodernidad.

Gilles Lipovetsky data la fecha de inicio de la posmodernidad en los años 50, adquiriendo su nombre en la época de los 70 gracias a la arquitectura, década en la que el estilo internacional dio paso al posmoderno, siendo los 80 y los 90 la época de mayor auge de esta tendencia.

Hay que tener en cuenta que la primera mitad del siglo XX fue una de las épocas más convulsas, revolucionarias y caóticas de la historia, con dos Guerras Mundiales que diezmaron la población, avances tecnológicos sin precedentes y avances sociales nunca antes vistos.

La libertad, y la autonomía de la burguesía acabó por imponerse a la rancia aristocracia, naciendo una generación hedonista educada en la “sociedad del bienestar”, el placer por el placer, influido en gran medida por la tiranía de la moda.

En este contexto social en el que parecía que muchas batallas sociales estaban ganadas o superadas, los planteamientos artísticos comienzan a cambiar: La búsqueda de la belleza, la representación de la realidad o la moda ya no eran el único objetivo del arte, y en concreto, la visión de los fotógrafos, entre ellos los tratados en esta investigación, también cambia.

El academicismo y la estructura educacional decimonónica en las escuelas artísticas venía haciendo aguas desde finales del siglo XIX, al tener una estructura muy cuestionada y transgredida, pero asimilada. Esto da paso a la aparición de una serie de artistas transgresores con una sólida base artística y una conciencia crítica.

A partir de los años 50, la educación y los intereses sociales y culturales generales cambian y esta generación y las siguientes cortan las imposiciones decimonónicas y salen del espacio del cuadro para ponerse frente a él, buscando nuevas formas artísticas experimentales. Este

cambio de perspectiva tan importante genera nuevas visiones artísticas, entre ellas la producción y utilización de remakes en los que se cuestionan las prácticas artísticas utilizadas hasta el momento.

Una vez definido el término de “lo siniestro”, hemos de analizar cómo este concepto incide en la cultura actual y en el mundo del arte y la fotografía, de manera particular.

Hay varios momentos históricos que inevitablemente marcan una época. Algunos contribuyen, como en este caso, a que la percepción del mundo que conocemos cambie.

“La fascinación por el mal. La estética del asesinato. El amor por la tragedia. El erotismo de la crueldad. La violencia como antítesis del aburrimiento. (...) emociona, nos llega dentro, a las tripas, a nuestro lado oscuro”<sup>132</sup>

Por primera vez nos ocurría directamente y en directo y la reacción, en vez de superarlo y seguir hacia delante como suele pasar en todo el mundo, esa sociedad occidental-capitalista-segura, se convirtió en un mundo en constante amenaza. En España, por suerte y por triste costumbre la amenaza terrorista tuvo una reacción bien distinta, tratamos de que, como siempre, no condicionase nuestras vidas, pero ese terror fue sustituido por el de la guerra, por otros muchos que provienen desde fuera, por lo que nos afecta todo lo que ocurre en Estados Unidos y por la pérdida de control y de autonomía de nuestro país.



“El 11 de septiembre de 2001. Cuenta Servando Rocha que grupos de arquitectos, boquiabiertos, se mostraban maravillados mientras veían las imágenes del derrumbe

---

<sup>132</sup> JIMENEZ, Lidia. (2015). “Horror Bello: nos fascinan los muertos”. [en línea] “Jot Down Magazine”. Visto en <http://www.jotdown.es/2015/09/horror-bello-nos-fascinan-los-muertos/> [consultado el 25 de septiembre de 2015]

de las Torres Gemelas en sus televisores. El terror lograba, recalca el escritor, el “efecto”/la emoción tan ansiada por todas las artes. Y lo consigue en un solo segundo. Inmediato. El sociólogo y filósofo francés, Jean Baudrillard, declaró al respecto: “Se piense lo que se piense de su cualidad estética, las Torres Gemelas fueron una performance absoluta, y su destrucción fue también una performance absoluta”<sup>133</sup>

A diferencia del miedo o el horror que nos producen ciertas imágenes, como las de los atentados, la violencia doméstica, los secuestros, ajustes de cuentas...para los que nos anestesiarnos porque es el único modo de superar ese constante bombardeo de imágenes, lo siniestro, lo ambiguo, sigue produciendo sensaciones, pequeñas reacciones y lo que es más importante e interesante para el arte, ya que provoca nuestra curiosidad.

En ocasiones podemos tener ante nosotros una fotografía en la que todo lo que aparece es reconocible, pero algo que no llegamos a captar de manera evidente, que parece no encajar, de repente despierta esa curiosidad. Nos sentimos cómodos y seguros frente a esa imagen, sabemos que no ocurre nada extraordinario, pero algo no encaja. Ahí, en ese punto que diferencia lo terrorífico reconocible de lo que estamos viendo es donde nuestra mente se pone a trabajar, y es en ese mismo punto donde se despierta nuestra curiosidad y donde por fin el artista consigue captar nuestra atención.

En la producción de una imagen fotográfica como la mencionada anteriormente se destaca la importancia de añadir elementos productores de lo siniestro en las imágenes. Con la narración y con lo siniestro, con la inclusión de elementos estratégicamente perturbadores, estas obras artísticas parecen adaptarse a las necesidades (y ansiedades) del espectador actual.



M. Night Shyamalan

<sup>133</sup> JIMENEZ, Lidia. (2015). “Horror Bello: nos fascinan los muertos”. [en línea] “Jot Down Magazine”. Visto en <http://www.jotdown.es/2015/09/horror-bello-nos-fascinan-los-muertos/> [consultado el 25 de septiembre de 2015]

“El incidente”

2008

Podemos ver esta tendencia hacia lo siniestro en producciones cinematográficas como el “El incidente” (2008) en la que una plaga, mayor que el Ébola, el sida o cualquier modo de terrorismo asola la tierra, haciendo que los humanos se suiciden de manera espontánea y por propia voluntad. Películas como “28 días después” (2003) de Danny Boyle, “Distrito 9” (2009) de Neill Blomkamp, “Mamá”(2013) de Andrés Muchietti, “World War Z” (2013) de Marc Forster o la serie “The Walking dead” (estrenada en 2010) de Frank Darabont, son ejemplos de esta explosión de cine de terror, que está alcanzando un éxito sin precedentes en la historia del cine, pasando de ser un género de culto a ser una de las mayores apuestas actuales en el cine internacional.



Frank Darabont (creador del programa)

Fotograma de la serie “The Walking Dead”

En emisión desde 2010

En el contexto de las artes visuales, encontramos autores como Joel Peter Witkin, Jack & Dinos Chapman, Mira Nedyalkova, Anja Niemi o Sandra Torralba, cuyas obras giran en torno a una reflexión sobre la deshumanización, la desnaturalización, la soledad, la extrañeza en torno al propio cuerpo, y cómo nos enfrentamos a la sexualidad y las historias ocultas.

Alex Prager, a través de su obra fotográfica y cinematográfica, nos remite a los grandes miedos arquetípicos, y a ideas de la soledad y de lo oculto tras la belleza.



Alex Prager

"Maggie" de la serie "Week-end" y "Despair film Still #5"

2010



Sandra Torralba

"Estranged Sex"

2015





Anja Niemi

"Room 81" de la serie "Do not disturb"

2014



Mira Nedyalkova

"Planet Vega"

2015



Joel-Peter Witkin

"Face of a Woman"



Fotógrafos como éstos son un claro ejemplo de la tendencia hacia lo siniestro referida, y de cómo los acontecimientos, la inseguridad tras la aparente calma, son elementos subyacentes de la imagen en esta práctica artística.

## **8.2 Referentes fundamentales. Estudio de cuatro casos: Crewdson, Olaf, Wall, Taylor-Wood**

Los mecanismos de producción, recepción e interpretación artística han ido cambiando según las necesidades expresivas del contexto social. El discurso artístico evolucionó con la creciente demanda del público. Esta universalización del lenguaje cinematográfico/fotográfico parece habernos devuelto, en cierto modo, a una tradición narrativa anterior al lenguaje escrito (oral/visual).

Los mecanismos comunicativos están virando hacia una nueva semiología de la imagen.

Con el ocaso de la posmodernidad, empieza a hacerse patente la necesidad de comunicarse y de dotar de un discurso comprensible y coherente a la obra de arte. Es en este punto, donde la narratividad adquiere una creciente importancia.

Ya que aquí la narración fotográfica es lo que principalmente ocupa a esta investigación -que gira en torno a una variedad de trabajos fotográficos-, para una mejor comprensión de este aspecto hemos de analizar los trabajos de varios fotógrafos que trabajan dentro de este ámbito: Gregory Crewdson, Erwin Olaf, Jeff Wall y Sam Taylor-Wood.

Estos fotógrafos van a “demostrar”, mediante distintos discursos artísticos y narrativos, cómo la fotografía ha evolucionado hacia nuevas tendencias que difieren esencialmente en el concepto fotográfico tradicional. Estos artistas son expresión de su tiempo, puesto que sus estrategias narrativas surgen dentro del contexto artístico de la posmodernidad, y evolucionan a partir de éste.

Las imágenes de Gregory Crewdson, Duane Michals, Sam Taylor-Wood, Erwin Olaf y Jeff Wall pueden parecer muy distintas entre sí, pero esencialmente todos nos cuentan historias a través de ellas. Cada uno de ellos se interesa por una idea de narratividad y un planteamiento cercano a la estructura cinematográfica. Lo hacen de una manera abierta, queriendo contar una historia que no necesariamente ha de ser compleja, pero sí que permita varias interpretaciones, en las que siempre se deja algún elemento ambiguo.

Los trabajos de estos artistas son imágenes fotográficas que, a pesar de que dejen ese “no-sé-qué” en el aire, están completamente cerradas en cuanto a la preparación de la idea conceptual desde la que se parte, sobre la que el autor puede realizar infinidad de bocetos previos. Todo se concreta antes de que el artista se disponga a tomar las fotografías: Los actores-modelos, ensayan reiteradamente, las escenografías se preparan con cuidado y antelación, la iluminación o incluso los tratamientos digitales que acompañan a algunas de estas imágenes son meticulosamente cuidados.

### Gregory Crewdson

“La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe percibirse el caos”<sup>134</sup>.

Esta frase de Eugenio Trias, de alguna manera, parece constatar perfectamente el trabajo de Crewdson, que a continuación analizaremos. Este artista no habla del doble, o al menos no directamente, pero resulta interesante mencionar su trabajo en cuanto que hay dos factores que han influido en su trabajo desde su infancia y desde los inicios de su trabajo artístico.

Como el propio artista ha comentado en alguno de sus catálogos, el trabajo de su padre como psicoanalista le sirvió de inspiración para su posterior obra. Crewdson solía escuchar, tras las puertas, tabiques y rejillas, las sesiones de psicoanálisis que su padre mantenía con los diferentes pacientes. Esta continua exposición a la experiencia psicológica le influye a lo largo de toda su carrera.



Gregory Crewdson

<sup>134</sup> TRIAS, Eugenio. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Debolsillo. Madrid

Esta influencia psicológica se encuentra presente en prácticamente toda la obra de Crewdson. Pero es en la serie "Twilight" (en la que Crewdson magistralmente transforma los bonitos barrios suburbanos en lugares con un trasfondo impregnado de ansiedad, mezclando lo normal y lo paranormal) donde reflexiona sobre la inquietud psicológica de la familia media norteamericana. Para ello utiliza hábilmente las posibilidades expresivas de la luz, que parece alcanzar la categoría de personaje más dentro de la trama que se está desarrollando, dentro de la propia imagen.

La intención y la circunstancia del personaje, lo que está ocurriendo en cada una de las escenas, parece pertenecer a algún fragmento de los relatos de pacientes de psicoanálisis escuchados a través de la pared por el pequeño Gregory Crewson.

Para este autor el núcleo de la narración se encuentra en el instante mismo en el que se toma la fotografía: en la narración suspendida. Y aunque es evidente que existe cierta intención de relatar, no le interesa contar lo que ocurrió ni antes ni después de ese instante en suspensión, o lo que está ocurriendo en el presente que él ha creado.

La obra de Crewdson es ficción, simulacros de vida en los que la narración es parte fundamental del mensaje que pretende transmitir. La reconstrucción fotográfica, la escenificación de un mundo propio, un lenguaje que nos resulta familiar (por fotográfico, y por cercano al cine de gran consumo), y una historia completa sobre la que solamente podemos especular, a través de lo que vemos y leemos. Esta parte no tiene que ser necesariamente el desenlace, el nudo o el inicio de una historia, solo es una pequeña parte a la que tenemos acceso.

Crewdson utiliza la fotografía por las posibilidades que ésta le ofrece, pero también (sobre todo) por las limitaciones que le impone y los retos que ello supone.

La capacidad narrativa de una fotografía, si se presenta como una única fotografía, es ciertamente limitada: una imagen congelada, una suspensión temporal e irrepetible.

El autor deja así, al azar (o mejor dicho, al espectador), la tarea de dotar de un pasado y de un futuro a los personajes o a las historias que aparecen en sus imágenes. Crewdson nos convierte en una especie de "Peeping Tom"<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> El personaje "Peeping Tom" o "Mirón" procede de la leyenda de Lady Godiva, la que para que su marido bajase los impuestos, decidió pasearse por el pueblo desnuda sobre su caballo. Antes había acordado con los vecinos que éstos se encerrarían en sus casas para no molestarla. Todos, salvo un sastre, al que se llamó "Peeping Tom" (en inglés el verbo "to peep" significa mirar furtivamente, sin ser visto, espiar) respetaron el trato con la dama. El sastre no pudo evitar mirar a Lady Godiva por un agujero de la persiana.



Gregory Crewdson

"Untitled" de la serie "Dream-house"

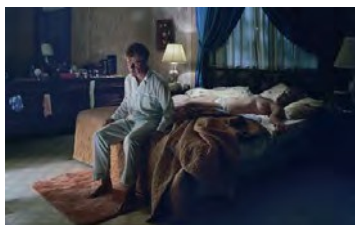
2002

Denominamos así "fotografía" al proceso de hacer consciente la observación.

También se suelen relacionar algunas de sus fotografías con fenómenos paranormales relacionados con los suburbios estadounidenses. En sus catálogos habla de ello con frecuencia. Nos ofrece un mundo completo y cerrado, pero hay algo en él que se nos antoja incomprensible, siniestro en su cercanía, y a la vez, en lo ajeno que resulta.

A lo largo de su historia, siempre se ha asociado la fotografía con la memoria, el pasado y la infancia. Esto hace que sea inevitable que veamos en su fotografía ciertas referencias claras que se asocian también con nuestra memoria e infancia, acercando así su obra al espectador.

Una de las referencias que más claramente aparecen en su obra, sobre todo en la serie "Twilight", son los referentes domésticos: Luces que surgen del suelo, mirones, coches llenos de plantas, personajes que aparecen de la nada, sonámbulos, noches de insomnio...



Gregory Crewdson

De la serie "Dream house"

2002

Para Crewdson, el tratamiento lumínico es, en efecto, de una importancia fundamental, ya que es lo que le da calidez y veracidad a la imagen. El fotógrafo consigue, mediante efectos de luz, cierta noción de lo siniestro o paranormal, y esto es una constante en su obra. Pero además el artista “personaliza” la luz, como un personaje más dentro de la imagen, convirtiéndolo en uno de los interlocutores principales. No hay que olvidar que Crewdson trabaja con un equipo y unos medios extraordinarios y de gran sofisticación técnica muy próximos a la producción cinematográfica. Los grandes focos que proyectan luces de un más allá desconocido dejan en suspensión varias preguntas que nos llevan afuera de la escena que nos está mostrando.

El cine es indudablemente uno de sus grandes referentes; la búsqueda de la calidad que proporcionan las grandes producciones cinematográficas se hace patente en todo su trabajo. Cambia la utilización de “modelos” por la de actores profesionales para dotar de más profundidad a las interpretaciones, por ejemplo para la serie “Dream House” (2002), trabajó con Julianne Moore, Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow o Philip Seymour Hoffman.



Gregory Crewdson

“Untitled” de la serie “Twilight”

1999

Al considerar la imagen o la escena como un todo, como una suma de elementos, es necesario que los protagonistas se sientan implicados en la esencia de la historia. La expresión corporal y



facial de los actores es casi tan importante como la recreación de la escenografía, la iluminación o la composición del conjunto.

Para producir éstos se ayuda de los suburbios estadounidenses que en las últimas décadas se han convertido en lugares paradigmáticos gracias a películas como “E.T.” (Steven Spielberg, 1982), “Terciopelo Azul” (David Lynch, 1986) o “Happiness” (Todd Solondz, 1998), entre otras. Estas películas son un claro ejemplo del “sueño americano” de los ordenados barrios suburbanos, donde parece habitar una permanente calma y tranquilidad. En estas películas y en otras como “Poltergeist” (Tobe Hopper, 1982), la trama concurre en lugares enmascarados de armonía, pero que esconden oscuros deseos, extraterrestres, fantasmas, divorcios, malos tratos, prostitución, asesinatos... Que se ocultan a la vista y generando así, tras esa aparente armonía, un latente sentimiento siniestro, como si la perfección que parecen buscar estos barrios solo fuese una fachada para ocultar realidades no tan agradables. Esa tranquilidad, esa aparente calma da pie a todo tipo de conjeturas sobre lo que allí ocurre realmente.



Steven Spielberg

“Encuentros en la tercera Fase”

1978

“La disposición formal de una fotografía no explica nada. Los acontecimientos retratados son misteriosos en sí mismos o explicables según el conocimiento que el espectador tenga de ellos antes de ver la fotografía (...) los objetos registrados en cualquier fotografía (desde el más impactante al más común) transmiten aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Entre estos dos polos es donde la fotografía encuentra su significado.”<sup>136</sup>

Esta atracción por los suburbios y barrios residenciales hace referencia a dos ideas, cierta normalidad, con la que nos podemos sentir identificados, y a su vez cierta inquietud. Barrios enormes, llenos de casas idénticas, perfectamente ordenadas y limpias en las que la

---

<sup>136</sup> BERGER, John (2006). *Sobre las propiedades de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona

perfección prima sobre la naturalidad. Esta búsqueda de la perfección, del ideal, nos inquieta, lo que lleva a la búsqueda de lo oculto.



Gregory Crewdson

"Untitled"

1995



David Lynch

Fotograma de la película "Blue Velvet"

1986

No es casual mencionar estas películas, y es que aunque hay muchas más, son las que más claramente pueden permitir que el espectador se acerque e al origen de la fotografía de Crewdson. Forman parte del imaginario colectivo de toda una generación. Las tres parten de un mismo principio, barrios bonitos y aparentemente sencillos en los que la vida parece pasar apaciblemente sin nada que los pueda inquietar. Pero cuando un elemento extraño aparece, una oreja, en el caso de "Terciopelo azul", un extraterrestre en "E.T". o la amenaza de la pederastia en "Happiness" parece que toda esa familiaridad, esa seguridad que proporciona el orden, desaparece, dejando de manifiesto que no era más que un equilibrio precario. A partir de pequeños acontecimientos, el orden establecido comienza a derrumbarse y bajo la fina capa

de la apariencia comienza a aparecer un submundo lleno de problemas, frustraciones y agresividad contenida.



Gregory Crewdson

"Untitled" de la serie Twilight

2002



Stanley Kubrick

Fotograma de "El resplandor"

1980

"Siempre estuve interesado en lo siniestro, en mirar en las situaciones naturales y encontrar algo fantástico y misterioso. Siempre me interesó lo doméstico, siempre me interesó la belleza fotográfica, siempre me intereso esa clase de realismo."<sup>137</sup>

<sup>137</sup> CREWDSON, Gregory.(2007) .Gregory Crewdson 195-2005. Editorial Hatje Cantz Verlag. Alemania



No podemos desligar el proyecto artístico de Gregory Crewdson de la narratividad cinematográfica, hasta el punto que él mismo reconoce el peso de dicha influencia en los textos de los catálogos de su obra.

Crewdson utiliza básicamente los mismos elementos que utiliza el cine para crear inquietud y suspense (iluminación, poses, puntos de vista, disposiciones de elementos en la escena...) exceptuando el sonido, pero llevados a una instantánea.

Esta manera de construir las imágenes ha influido en el lenguaje narrativo utilizado por las nuevas generaciones que se enfrentan a la problemática de la fotografía artística contemporánea.

Crewdson se revela como un autor fundamental para el entendimiento del Doppelgänger como tipología fotográfica y artística por varios factores que debemos tener en cuenta y que han sido una importante influencia para la fotografía artística actual: La utilización de los factores psicológicos y de lo siniestro como un elemento clave dentro de su obra, la calidad y el tratamiento cinematográfico y las referencias culturales contemporáneas son elementos comunes a los artistas que siguen esta tendencia.

**Jeff Wall**

“El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio”<sup>138</sup>

El lenguaje cinematográfico, la creatividad, el poder de la imagería que ha generado el cine desde sus comienzos han influido en la fotografía actual generando una relación simbiótica con el cine que establece nuevos parámetros artísticos. La praxis fotográfica artística surgida en los últimos 30 años ha demostrado que más allá del documental o el reportaje había cabida para una fotografía artística conceptual.

---

<sup>138</sup> DEBORD, Guy. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Editorial Pre-textos. Valencia



Jeff Wall

"Invisible man"

1980

"En 1973 Artforum publicó la traducción del artículo de Roland Barthes: "El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein". Aprecie como Barthes, "detuvo" la experiencia fílmica y estudio de las imágenes por separado, como si fueran más importantes que la imagen en movimiento. Se acentuaba el hecho de que las películas estaban formadas por fotografías fijas que percibimos de una manera específica, incluso peculiar. Contemplamos no tanto las fotografías como flashes de su proyección, demasiado breves como para permitirnos ver la imagen tal cual es, en realidad estática, como todas las fotografías."<sup>139</sup>

Las fotografías de Jeff Wall, al contrario de lo que ocurre con las de Gregory Crewdson, parecen de una gran sencillez. Se asemejan a instantáneas en las que nada ha sido preparado, sino que provienen de una improvisación o de un "instante decisivo" captado. Por el contrario, como veremos a continuación en la fotografía de Wall, trabajada metódicamente, hay una fotografía que bebe de los clásicos, pero es un medio de expresión que genera un fuerte sincretismo entre los clásicos del arte tradicional y los nuevos medios de expresión.

Se puede ligar a Jeff Wall con el nuevo pictorialismo fotográfico, pero estéticamente se desliga del resto en el sentido de que su trabajo puede llegar a confundirse con la fotografía documental: La estética general de su fotografía, atendiendo a la iluminación, el color, la

<sup>139</sup> WALL, Jeff. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Editorial Gustavo Gili mínima. Barcelona. Pg.42

composición, busca la semejanza con la realidad y no tanto con la ensoñación o la estetización extrema.



Jeff Wall

"A sudden gust of wind (after Hokusai)"

1993



Katsushika Hokusai

La crítica ha afirmado en ocasiones que el término "fotografía pictoricista" resulta despectivo a la hora de "clasificar" su manera de trabajar, del mismo modo que ocurría en los inicios de la fotografía, en la que el término "pictorialismo" tenía un sentido peyorativo. El pictorialismo, reivindicaba los valores propios de la fotografía tratando de alejarse de la fotografía de "aficionados" y de la fotografía academicista. Los fotógrafos pictoricistas se alejaban de la técnica hacia estéticas más cercanas a la pintura, y no querían que la fotografía fuese una mera captación de la realidad.

"Condenada a ser tan solo la humilde sierva de las artes y las ciencias, la fotografía fue, durante mucho tiempo, un medio secundario al que ningún discurso teorizaba, como si la maldición originaria- un arte producto de la máquina y no de la mano del hombre- no dejase de perseguir a una práctica que, para colmo de la paradoja, una vez más, adquirió su primer estatuto de arte bajo los muy dudosos auspicios del pictorialismo, ese mixto bastardo de fotografía y pintura..."<sup>140</sup>

La fotografía de Wall se podría, en algún sentido, considerar pictoricista. Utiliza medios similares, composición estudiada, bocetos previos, modelos, vestuarios y escenografías construidas. Pero el pictoricismo al que nos referimos (reflejos del renacimiento, barroco del impresionismo de Manet...) pertenecía a un tipo de pintura que en esencia difiere de la fotografía de la que estamos hablando. La pintura, hasta los impresionistas era más bien un instrumento, una manera de educar, de mostrar la grandeza de alguien, de enseñar nuevos lugares e incluso en el impresionismo se trataba de mostrar nuevas maneras de ver.



Jeff Wall

<sup>140</sup> BAQUE, Dominique. (2003). *La fotografía plástica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.



En cambio en esta llamada "fotografía pictoricista" el artista busca intencionalidad detrás de la imagen, se pretenden hacer una reflexión sobre su entorno, que el espectador haga sus propias consideraciones sobre el tema que se le plantea.

La crítica social, política o moral mediante diversas estrategias ha estado presente durante toda la historia del arte, pero la crítica no deja de ser una idea propia del artista lanzada a un público que solo puede participar de ella con limitadas reacciones inteligibles.

En las imágenes de Jeff Wall, se encuentra una reflexión y la intención del artista de hacer reflexionar.

"Las fotografías han estado durante mucho tiempo bajo el dominio de la pintura; hallamos influencias pictóricas en los tipos de iluminación en los temas, el desenfoque, etc. e incluso en los términos que se utilizan: el retrato, el paisaje. Pero creo que todo esto está cambiando debido, en gran parte, a la influencia de los pintores fotógrafos que, al carecer de complejos frente a la pintura al ser ellos mismo pintores, han podido tratar la fotografía de modo diferente. Pero, casi siempre, los pintores fotógrafos han utilizado la fotografía ligada a un texto, muy ampliada o en secuencia para diferenciarse así de los fotógrafos, para mostrarse como artistas, sustituyendo la pincelada por el texto."<sup>141</sup>

Su obra "Mimic" es un más claro y muy citado ejemplo para entender esta idea. En la imagen aparecen tres personajes andando por una calle cualquiera: Una pareja con aspecto anglosajón, y un hombre evidentemente oriental. La fotografía en un principio parece muy sencilla. Los tres personajes van andando por la misma acera y en el momento clave en el que la mirada de los dos hombres se encuentra y el anglosajón le hace un gesto que en esencia demuestra el rechazo xenófobo hacia el asiático; es un gesto simple, mímico, pero que por las características del emisor y del receptor, la expectativa sobre el desenlace de la situación puede ser predecible, y a pesar de esta predictibilidad, este desenlace queda en suspenso.

---

<sup>141</sup> BOLTANSKI, Christian. (2003) en BAQUÉ, Dominique. *La fotografía Plástica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. p. 82.



Jeff Wall

"Mimic"  
1982

"Mi trabajo se basa en la representación del cuerpo. En el medio fotográfico, esta representación consiste en la construcción de gestos expresivos que pueden funcionar como emblemas. La esencia debe mostrarse, dice Hegel, y el cuerpo representado aparece como un gesto que sabe que es apariencia."<sup>142</sup>

Jeff Wall convierte una situación "cotidiana", en una fábula moderna sin moraleja sin juicio ni conclusión. Esta fotografía parece mostrarnos un "instante decisivo". Pero no como Cartier-Bresson entendía el concepto de instante decisivo; Wall, por el contrario, construye aquí, al igual que en todas sus imágenes, su propio instante decisivo.

"Merodeaba por las calles todo el día, tenso y preparado para brincar, resuelto para "atrapar" la vida, a preservar la vida en el acto de vivir. Ante todo, ansiaba apresar en los confines de una sola fotografía toda la esencia de alguna situación que estuviera desarrollándose en mi presencia"<sup>143</sup>

Una diferencia de la fotografía de Wall con la pintura es que su imagen tiene la fuerza de ese instante, la expresión de tantos sentimientos, hace que la importancia estética quede en un segundo plano. Esto resta importancia a la ropa que los personajes puedan llevar, la ciudad en la que la imagen ha sido tomada o si el color resulta demasiado apagado. Toda la subjetividad que se puede poner al servicio del arte cuando contemplamos una obra artística desaparece ante la idea que se muestra. Estas imágenes en las que trabaja son poderosas no por la belleza que puedan contener, sino por las cuestiones que las sustentan. Inevitablemente el artista consigue que el espectador acabe preguntándose acerca de cuestiones de la historia en

<sup>142</sup> WALL, Jeff. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Editorial Gustavo Gili mínima. Barcelona.

<sup>143</sup> Henri Cartier-Bresson en SONTAG, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Editorial Edhasa. Barcelona.

forma de instantánea que tiene ante sus ojos. ¿Qué le habrá llevado a hacer ese gesto? ¿Obtendrá una respuesta? ¿Actuara con la misma violencia? ¿Qué ocurre con la mujer de la imagen? ¿ignora lo que está pasando? ¿Prefiere ignorarlo? ¿Participará de algún modo?

Solo tenemos la información que da la fotografía que estamos viendo; el resto es cosa del espectador, es el que decide o interpreta qué ha ocurrido. Éste es uno de los fundamentos básicos de la problemática fotográfica que aquí estamos desarrollando. A través de los ejemplos mostrados a lo largo de este apartado podemos observar las influencias que han unido a este nuevo género fotográfico. La narratividad, el relato suspendido, son componentes esenciales en el Doppelgänger y hay varios artistas de relevante importancia que han entendido la obra de arte como un elemento integrador interdisciplinar y como un medio de comunicación único.



Jeff Wall  
"Double Portrait"  
1979

Como veremos a continuación, encontramos que hay una variedad de artistas actuales que, aunque no trabajan directamente sobre el tema del doble o del Doppelgänger, sí que se han interesado en el tema y de manera más puntual o recurrente han trabajado sobre éste. Jeff Wall en el "Double portrait" realizado en 1979 plantea una aproximación al tema.

Jeff Wall es probablemente uno de los fotógrafos más influyentes del siglo XX, pero en relación a la tipología del Doppelgänger su importancia radica en la importancia de la planificación de la

imagen, en el retrato psicológico y en la intencionalidad última de la imagen. Como en Wall, en el Doppelgänger la obra es el resultado de una meticulosa preparación, con un argumento bien (in)definido.

### **Sam Taylor-Wood**

Otra artista que tiene una importante influencia en los fotógrafos contemporáneos es Sam Taylor-Wood. Esta autora trabaja de una manera similar a Gregory Crewdson y Jeff Wall, aunque en el caso de sus fotografías los mensajes no son tan directos. La influencia de la pintura es evidente en cualquiera de sus obras: Imágenes tratadas digitalmente que conllevan una considerable preparación previa y postproducción posterior. Para realizarlas, al igual que Crewdson, utiliza actores profesionales.



Sam Taylor-Wood

"Crying men" ( Philip Seymour Hoffman)

2004

En casi cada una de sus fotografías Sam Taylor-Wood trata de realizar una especie de examen a la psicología contemporánea y al papel que juega el individuo dentro de la sociedad.

En su obra aparecen referencias hacia la Historia del Arte, como a la "Venus del espejo" de Velázquez. Y aunque su mensaje no resulta tan familiar como puede ser el de Gregory Crewdson o el de Jeff Wall, sí que tiene en común con ellos una intención de llevar la imagen a un plano psicológico, mediante el cual se puedan plantear preguntas abiertas.



Resulta particularmente interesante en este sentido la serie "Soliloquy". En ella se pueden ver más claramente estos aspectos psicológicos que se están tratando. La serie se lee toda por igual; la artista nos presenta una fotografía de gran tamaño en la que aparece un personaje, durmiendo, andando...e inmediatamente debajo, una serie de imágenes de alguna clase de mundo desdoblado, desplegado, con el que el personaje está relacionado de alguna manera. Taylor-Wood juega con la perspectiva y con la reiterada aparición de los mismos personajes o del mismo escenario desde distintos puntos de vista con una narratividad cinematográfica.

Lo que aquí ocurre no es tan aparentemente obvio como en las imágenes de Jeff Wall, pero si que da pie a múltiples e individuales interpretaciones. Sus imágenes nos hablan de un individuo, al que primero presenta, y luego nos da una pequeña muestra de cómo se relaciona con el mundo, con "su" mundo.

El tratamiento que la autora hace de las imágenes es muy similar al cinematográfico, pero en un sentido totalmente distinto al que hace Crewdson. Taylor-Wood plantea una cierta narración en el sentido clásico, siguiendo una secuencia temporal en la manera en que nuestra mirada transita por la imagen.

Como narradora fotográfica, Sam Taylor-Wood comienza presentando el personaje principal de la trama, después contextualiza al personaje, y finalmente desarrolla la historia. Es esencial para muchos narradores el lograr posicionarse adecuadamente dentro de la historia, conocer al personaje y sus circunstancias, y permitir al espectador identificarse con él; esto ayuda a mantener el interés en la acción planteada y seguir su lógica interna.

Este es un recurso utilizado en la literatura, pero sobre todo en el cine. Es necesario ponernos "en situación" al comienzo, es necesario la identificación inmediata con algún personaje para que el espectador mantenga el interés por los personajes y por la trama.



Sam Taylor-Wood

"Soliloquy I"

1998

En la serie "Soliloquy", en efecto, la intencionalidad narrativa se desarrolla dentro de los parámetros clásicos de la narración, se presenta al personaje en su contexto en una sola imagen, y se le inserta en la trama a través de una secuencia mínima situada debajo de la fotografía del personaje. La interpretación definitiva queda al libre juicio o criterio del espectador.

Sam Taylor-Wood resulta influyente estéticamente, pero para la tendencia fotográfica que aquí nos ocupa, el Doppelgänger, son particularmente interesantes las aportaciones que hace respecto a la fotografía conceptual, el retrato fotográfico y la narratividad.

## Erwin Olaf

Por otra parte, hemos de comentar el caso de la obra de Erwin Olaf. Este artista realiza una obra fotográfica que comparte elementos similares con la obra de Wall, Crewdson y Taylor-Wood. La narratividad es, en cierto modo, similar: altamente ficcionada y cinematográfica, pero historias concentradas en una sola imagen.

Olaf, difiere de los anteriores y de otros fotógrafos afines por la evidente influencia que tiene en su trabajo el mundo publicitario y de moda, de hecho, eventualmente trabaja para el mundo de la moda y la publicidad.



Erwin Olaf

“People of Labyrinths 02” dentro de sus trabajos comerciales y “Giselle” para Dutch National Ballet, 50th Anniversary 2005 y 2011



Erwin Olaf

“Hope”

2005

Como en el caso de Crewdson, existe en las fotografías de Olaf un denso trasfondo psicológico. Lo que difiere respecto de los anteriores artistas aquí mencionados es que aunque todos, en cierto sentido, manipulan el entorno, sustraen de la “realidad” los elementos necesarios para que la imagen final cumpla sus objetivos, Olaf, por el contrario, en muchas ocasiones construye todos los elementos para poder llegar a la obra final deseada.



Erwin Olaf  
Set de rodaje para la serie “Grief”  
2007





Erwin Olaf  
 "Grace", de la serie "Grief"  
 2007

Erwin Olaf construye la fotografía en su totalidad, al modo clásico del artista que parte de la nada para generar un mundo propio e inconfundible, algo que podemos ver, por ejemplo, en su serie "Dusk and Down".

Estas obras, realizadas a lo largo del año 2009, hablan de dos realidades opuestas, antagónicas, utilizando un lenguaje visual narrativo e inquietante muy cercano al cinematográfico. La obra, que se compone de dos partes (video y fotografía), gira alrededor de la temática de la soledad y la pena, algo recurrente en su proyecto artístico.



Erwin Olaf

"Barbara", de la serie "Grief"

2007



Erwin Olaf

"Dusk"

2009



Erwin Olaf

"Dawn"

2009

Estas imágenes tienen relevancia en el contexto de esta investigación por la utilización de la construcción narrativa y el retrato psicológico, pero también por la importancia fundamental de la posproducción. Tras las imágenes originales, se tratan digitalmente las imágenes para llegar

a esa estética ideal que el artista propone. Del mismo modo, gran parte de los artistas que trabajan en la temática del doble y del Doppelgänger recurrirán al tratamiento de imagen con diferentes técnicas para dotar de cierta “veracidad” y coherencia a su trabajo.

Olaf se encarga de hasta los más mínimos detalles en la elaboración de la escena: Construye el mobiliario, define el vestuario, la escenografía, la iluminación en torno a una idea que representa un acontecimiento psicológico concreto.

Como vemos en los artistas mencionados (Crewdson, Wall, Taylor-Wood, Olaf), hay una serie de cuestiones de relevancia dentro del marco artístico actual en el que enmarcamos esta investigación por la relación de influencia y por la estructura narrativa que desarrollan, como antecedente y precursores de los artistas que vamos a analizar en el siguiente capítulo. Estas estrategias narrativas son fundamentales para el entendimiento del planteamiento artístico de los artistas que se integran en la temática del Doppelgänger, y son principalmente lo siniestro, la narratividad, la escenificación, y la utilización del doble (duplicación/multiplicación de un personaje o varios).



LA EVOLUCIÓN DEL DOPPELGÄNGER EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

CAPÍTULO 9





## 9. LA EVOLUCIÓN DEL DOPPELGÄNGER EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.

### De Diane Arbus a las propuestas actuales.

#### 9.1 Elementos definitorios del Doppelgänger fotográfico

A continuación vamos a definir la tipología a través de ciertas pautas o “formas comunes” que deben cumplir las imágenes para poder ser incluidas dentro de esta tendencia fotográfica.

El término “Doppelgänger” acoge a fotógrafos con motivaciones muy distintas entre sí, y las agrupa mediante un método objetivo, enmarcándolos dentro de una “etiqueta” común.

Esta “etiqueta” o categoría, el Doppelgänger, es la que engloba unas pautas creativas/temáticas o características comunes. Aunque éstas han sido mencionadas y presentadas a lo largo de esta investigación:

- Lo siniestro
- La narratividad
- La escenificación
- La utilización del doble: Duplicación/multiplicación de un personaje o varios.

Ahora las contextualizaremos respecto a esta tipología, y las analizaremos a través de ejemplos de obras de fotógrafos afines a ella.

Podríamos decir que la fotografía es doble en sí misma, es la repetición y la duplicación infinita, es pulsión en sí misma. El Doppelgänger es un desencadenante natural de esta idea.

“La impresión de luz sobre la película, como la sombra del cuerpo contra la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara.”<sup>144</sup>

Según Hans Belting la fotografía no es un *descubrimiento*, sino una *cosa hallada*.

La fotografía, al igual que ocurre con las máscaras mortuorias, detienen el tiempo, captan un instante, pero en este caso no nos interesa tanto la captación de momentos como el hecho de que (al igual que las máscaras en la Antigüedad) se detiene un momento suspendido en el tiempo, desposeyendo al original de una parte de sí mismo, el devenir temporal.

¿Qué ocurre si no solo se hace una copia, un instante? ¿Qué ocurre si en una misma obra, la imagen genera multitud de copias?

---

<sup>144</sup> BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid. Pg. 227

“El arcaísmo moderno se mostraba en la proscripción de la muerte que se esperó de las imágenes humanas, las cuales, sin embargo, condujeron a una nueva experiencia de la muerte. La persona fotografiada, con sus movimientos congelados por la toma, parecía un muerto vivo. La nueva imagen que con tanto énfasis afirmaba la vida, produjo en realidad una sombra. Se volvió imposible abandonar la imagen de uno mismo: la imagen extrae el cuerpo precisamente la vida que dibuja”.<sup>145</sup>

Aquí es donde aparece la pulsión ominosa de la muerte que es inherente a la praxis fotográfica del Doppelgänger. Según Belting, el ser que pierde el cuerpo con el trascurso del tiempo se asimila con el papel que comienza a amarillear en el instante en el que se positiva sobre él, y como Roland Barthes afirmaba en la fotografía, “uno se transforma rotundamente en imagen, es decir, en la muerte en persona”<sup>146</sup>.

En el Doppelgänger, el peso de la imagen, la carga, la copia, la reproducción, la representación, recae sobre un negativo (en algunos casos un archivo digital) y todo esto, a su vez, recae en un solo cuerpo.

La fotografía funciona como analogía del cuerpo, el Doppelgänger convierte esta analogía en una *apoptosis*<sup>147</sup>.

Baudrillard, en su libro “La ilusión vital” (2002, Editorial Siglo XXI), habla de la apoptosis, en cómo este fenómeno evita que las células olviden que son mortales y se clonan hasta el infinito, creando miles de copias idénticas a sí mismas: A esto lo llamaríamos tumor o *pulsión de inmortalidad* (si no tuviese un cuerpo al que destruir estas células seguirían clonándose indefinidamente).

Esta pulsión de muerte es consustancial al ser que habita. El Doppelgänger, como la apoptosis, es una proliferación o clonación de un mismo personaje dentro de la imagen, puede llegar a reproducirse hasta el infinito, o en su defecto hasta que ya no quepa en el marco de la imagen fotográfica, creando una especie de “tumoración” que en ocasiones no permite ver el resto del planteamiento fotográfico. De este modo, se elimina todo aquello que tenemos ante nosotros, ya que ese fenómeno de alguna manera “mata” al cuerpo fotográfico, adquiriendo cierto carácter invasivo.

---

<sup>145</sup> ibidem

<sup>146</sup> Roland Barthes en BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid. Pg. 229

<sup>147</sup> Apoptosis: Muerte celular programada.



Martin Liebscher

"Theater Opera Garnier, Paris"

2014

"Las imágenes electrónicas no solo nos robaron la percepción analógica del cuerpo, supeditada siempre a las limitaciones de tiempo y espacio, sino que intercambian el cuerpo mortal por el cuerpo invulnerable de la simulación, como si en las imágenes nosotros mismos nos hubiéramos vuelto inmortales. Sin embargo, la inmortalidad medial es una nueva ficción para ocultar la muerte."<sup>148</sup>

Una de las esencias de la tipología doppelgängeriana es la creación, la generación de imágenes únicas. Es cierto que cualquier fotografía es susceptible de ser reproducida hasta el infinito (siempre que no nos deshagamos del negativo/archivo). Pero estas imágenes en concreto funcionan de otra forma: Existen solo si son creadas, construidas.

"La imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que solo puede estar ahí en la imagen, sino que únicamente puede aparecer en la imagen"<sup>149</sup>

Y en esta creación intervienen más factores de los habituales:

"En la verdadera invención, lo que muestras nunca habría existido si el artista no lo hubiera inventado. Así mientras los fotógrafos sigan empeñados en "encontrar" fotografías en vez de "inventarlas", continuaran pasándose la vida buscando algo. Seguirán cortando la realidad visual en pedacitos, siempre empeñados en encontrar una fotografía. Un artista no encuentra un cuadro, un escritor no encuentra una novela, son obras de invención, las hacen ellos"<sup>150</sup>.

La fotografía pictorialista, la fotografía escenificada, y otras variedades de fotografía artística utilizan la manipulación para crear: La manipulación es la base de su existencia. Esta manipulación puede existir en cualquiera de los pasos necesarios para la creación artística,

<sup>148</sup> BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid.

<sup>149</sup> ibídem

<sup>150</sup> ibídem

desde los bocetos a la postproducción. Según la RAE, la manipulación se define como “trabajar algo demasiado, sobarlo, manosearlo. Trabajarlo en exceso, para conseguir mediante copias, un original, una “creación” a partir de otros originales. Generar una obra completamente nueva a partir de los diferentes mecanismos, materiales, instrumentos, o elementos de los que disponemos”.

La manipulación fotográfica implica en cierto modo un proceso creativo similar al pictórico. Desde hace décadas se ha demostrado que la fotografía no ha de estar considerada como un arte menor, y precisamente en este tipo de fotografías escenificadas, se da un salto significativo hacia esa instrumentalización de la fotografía.

A partir de aquí desde el momento en el que la fotografía escenificada se establece como una praxis más dentro de la fotografía estas tipo de obras fotografías (las fotografías escenificadas) se convierten en un elemento vertebrador dentro de la historia del arte. Hace tiempo que las artes ya no son fácilmente clasificables ni se pueden encasillar dentro de las categorías clásicas de pintura, escultura, arquitectura, grabado... Los límites son difusos, pero el estudio de la historia del arte continúa. Y la búsqueda de nuevas taxonomías y modos de organizar el conocimiento es inherente al estudio de las artes.

De algún modo, todas las obras que podríamos considerar dentro de la escenificación y la narratividad en su conjunto y siguiendo las palabras de Steiner, suponen una mitología propia, un género en sí mismo.

“Una mitología verdadera desarrollará un lenguaje propio, un idioma característico, un conjunto particular de imágenes emblemáticas, banderas, metáforas y escenarios dramáticos. Generará su propio cuerpo de mitos. Una mitología describe el mundo en términos de ciertos gestos, rituales y símbolos esenciales.”<sup>151</sup>

Hablamos en este caso concreto de mitología propia, puesto que el Doppelgänger, tiene un universo ficticio propio con leyes y reglas específicas, donde también aparece un replanteamiento filosófico privativo. Utiliza alegorías que expresan conceptos, realidades de forma “poética” y, como hemos dicho desde un principio, el concepto principal gira en torno a una leyenda germánica. Esto de alguna manera nos lleva a comprender el sentido, y surge esta problemática de una manera diferente a la que debería ser por lógica. El “mito” del que hablamos está lleno de imágenes y símbolos que expresan algo que no puede traducirse al lenguaje cotidiano o habitual. Hay que tener en cuenta que las imágenes del pensamiento mítico no se dirigen al entendimiento, sino a la fantasía y a la sensibilidad; de ahí que posean una fuerza expresiva intraducible.

Esto es esencialmente lo que vamos a desarrollar en este capítulo, una respuesta definida, concreta y contrastada a la hipótesis de esta tesis, donde desarrollaremos las pautas por las que se rige el concepto mismo de fotografía de Doppelgänger.

Recorreremos cada uno de los estadios característicos del fenómeno. Estos estadios son:

---

<sup>151</sup> STEINER, George.(1974). *Nostalgia del absoluto*. Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid. Pg.18.

- Lo siniestro
- La narratividad
- La escenificación
- La utilización del doble: Duplicación/multiplicación de un personaje o varios.

Dentro del Doppelgänger encontramos una evolución lógica inherente al propio fenómeno, en la que los límites son difusos. Sin embargo, podemos diferenciar dicha evolución por los elementos y la época en la que se produjeron, unos inicios del Doppelgänger que han llevado al pleno desarrollo de esta praxis, pero sin los que nunca se podría haber dado.

La posmodernidad ha sido considerada como la época del deseo, “La era del vacío”, el tiempo del consumismo, del querer tenerlo todo, la época en la que el hedonismo fue religión. Ese querer ser, querer tener, al final se convierte en una realidad.

Algunos autores datan el final del posmodernismo en el 11 de septiembre de 2001. La mentalidad del mundo occidental cambia de forma abrupta por las circunstancias en las que finaliza el posmodernismo. A partir de este momento, un afección nueva además del deseo, entra en nuestro horizonte: El miedo. Sobre todo, el miedo a “lo otro”, a lo desconocido.

“La arquitectura moderna nació en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde 8...). Este explosivo evento sirvió por así decirlo de “pistoletazo de salida” de un movimiento que había venido larvándose a partir de las revueltas de 1968, que tuvo su punto culminante entre 1989 y 1991, con la caída del muro de Berlín. (...) La posmodernidad acabaría diez años después, y también por una explosión: La del 11 de septiembre de 2001.”<sup>152</sup>

Parecía que en la hipermodernidad, el deseo y la moda continuaban rigiendo nuestras vidas, pero la posibilidad de tenerlo todo se convirtió en algo real. Manuel Fernández Blanco, el conocido psicoanalista gallego, en la conferencia realizada en Granada sobre el seminario XX de Lacan “Encore”<sup>153</sup> nos habló de la hipermodernidad y de los absolutos, en el propio cuerpo y en todos los aspectos. Al ser hipermoderno se le puede considerar un ser que busca los totales.

El Doppelgänger como tendencia artística, comenzó trabajando con dobles/ gemelos/sosias en un deseo de explorar la dualidad, los antagonistas y los opuestos de cada uno de nosotros. La fotografía de gemelos, incluso cuando estos gemelos son reales genéticamente y no solo digitalmente, les suele considerar como una unidad, como partes de un todo, de una sola personalidad, aunque eso solo sea la percepción del espectador. En cuanto a los

<sup>152</sup> DUQUE, Félix. (2004). *Terror tras la posmodernidad*. Abada Editores. Madrid.

<sup>153</sup> “Encore”, hace referencia al seminario 20 de Jaques Lacan, “El goce del Otro”, del Otro con mayúscula, del cuerpo del otro que lo simboliza, no es signo de amor.

dobles/gemelos/sosias digitales o ficticios, suelen responder a una investigación sobre la dualidad o las posibilidades de un mismo personaje. Esta idea de un personaje como un todo, capaz de estar en todas partes, protagonizar todas las acciones e incluso verse a sí mismo realizándolas todas en un mismo fotograma, responde a la idea totalizadora de la hipermodernidad.

La posmodernidad se centra sobre el individuo, la individualidad y la personalización; la hipermodernidad trata sobre ese individuo con capacidad para hacerlo todo, llegar a todo. Los dobles/gemelos/sosias definen esta primera parte del *Doppelgänger* como praxis artística.

En este sentido, las fotografías de gemelos (como ente totalizado) podrían ser encuadradas dentro de un marco posmoderno como un único individuo, pero la multiplicación reiterada del mismo personaje dentro de la imagen, esa idea totalizadora en la que el *Doppelgänger* se repite infinitas veces multiplicando su actividad, llegando a casi todas las acciones, es más propia del ideario hipermoderno.

En el imaginario *doppelgängeriano* el ser representado, la esencia del fenómeno mismo, es una representación del *todo*; no tanto como un todo en el sentido universal masculino, sino como un todo en el sentido feminizante hipermoderno.

El sentido masculino totalizador que Lacan define es una visión del mundo totalizada, en la que el grupo permanece sobre el individuo, y que ha regido la historia universal, occidental, social, política y religiosa hasta la llegada de la posmodernidad que, a modo de avanzadilla, se va cambiando paulatinamente hacia una visión del mundo feminizada. Esto es, la visión del mundo feminizado es una visión del mundo que mira a la particularidad, al individuo, valorando esta individualidad por encima de la del grupo.

“Hipermodernidad: a saber, una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer. EL hipernarcisismo, época de un Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable y que rompe así con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades. “la responsabilidad reemplazada por la utopía festiva y la gestión a la protesta: es como si no nos reconociéramos ya más que en la ética y en la competencia, en las reglas sensatas y en el éxito profesional.”<sup>154</sup>

Si atendemos a esta idea de pensamiento hipermoderno, el *Doppelgänger* y su praxis artística es una expresión manifiesta de su tiempo.

---

<sup>154</sup> LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien . (2006) *Los tiempos hipermodernos*. Editorial Anagrama. Madrid



Loreta Lux  
 "The walk"  
 2004



Fotografía de Eugenio Recuenco

Resulta pertinente, por tanto, analizar esta idea: El individuo (original o copia dentro del marco fotográfico, dentro de la obra artística) se duplica o se multiplica convirtiéndose en una o varias representaciones de un mismo personaje. Como podemos ver en el caso de la obra de Anthony Goicolea, éste suspende a su personaje en el tiempo, como un eterno adolescente. Utilizándose a sí mismo como modelo multiplicado, de modo que este "nuevo individuo" actúe de diversas formas y en diferentes actitudes, logra que lo percibamos como un grupo, perdiendo así la individualidad. El artista crea escenas de grupo donde el deseo y la voracidad dominan cada una de sus personalidades.





Anthony Goicolea

"After Dusk"

2001

En el caso de la artista Cornelia Heidiger, se desdobra dentro de la imagen para convertirse en una representación total de sí misma, ya sea como un ser dual o como distintos aspectos de una misma personalidad.



Cornelia Hediger

De la serie "Doppelgänger II"

Tanto Anthony Goicolea como Cornelia Hediger tienen un componente que les hace especialmente interesantes dentro del "Doppelgänger hipermoderno": Además del factor

sinistro generalizado, encontramos un componente esencial que completa esta totalización característica de la hipermodernidad: el miedo a lo desconocido.

El miedo como algo real y palpable, el miedo a algo desconocido y amenazante más allá de lo siniestro, rasgo del que habla Felix Duque en su libro *Terror tras la posmodernidad* parte de ese violento punto que puso fin a la época posmoderna, como hemos visto anteriormente.

El terrorismo, entre otros grandes miedos, ha redefinido la idea kantiana de lo sublime. Según Kant, lo sublime produce agrado, a la vez que terror. Lo sublime conmueve, produce asombro, a veces es acompañado de un cierto terror o melancolía. En algunos casos se trata de un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. Esto es el sublime terrorífico: La soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica. Lo sublime es grandioso, y viene acompañado de una sensación de estremecimiento y asombro.

De la búsqueda de este estremecimiento y asombro del que habla Duque en *Terror tras la posmodernidad*, en el que justifica el porqué de esta praxis en la que el miedo o lo siniestro es un componente esencial, es la espada de Damocles que pende sobre nuestra cabeza, ese miedo del que Lipovetsky y Sebastien Charles también hablan. Como veremos, ese mismo miedo está presente en un gran número de los artistas presentados en esta investigación.

Félix Duque habla de una necesidad social; cuando el presente se convierte en algo amenazador, en una inquietud constante, el individuo busca, ya sea en el cine, la literatura o cualquier “medio de entretenimiento”, elementos que lleven estos miedos al extremo. De ahí que por ejemplo el cine de terror y de catástrofes, la novela negra o las series sobre zombies hayan adquirido una gran popularidad e importancia en los últimos años.

De alguna manera, apunta Duque, cuando la realidad nos abruma, se buscan (como vía de escape) elementos mucho más aterradores que conviertan, aunque sea momentáneamente, nuestra realidad en algo más soportable.

Al definir la taxonomía del Doppelgänger hemos de partir necesariamente de este rasgo fundamental para la sociedad actual, que ha influido en el tratamiento de la problemática del doble. Lo siniestro, uno de los elementos integradores de esta praxis artística, sirve de punto de partida para describir los elementos que la estructuran.

### **Lo siniestro.**

Como hemos mencionado, no es casual que la primera de las características inherentes a la tipología del Doppelgänger sea la idea de “lo siniestro”.

El factor siniestro generalizado en el Doppelgänger es una consecuencia de la época en la que se ha desarrollado esta tendencia artística y que fue definida por Freud, Otto Rank y por Carl Gustav Jung a principios del siglo pasado.

Aunque el texto al que principalmente nos referimos fue escrito originariamente por Sigmund Freud en 1919, sigue vigente en la actualidad. A continuación analizaremos el significado original y cómo este significado ha ido cambiando y adaptándose a la exigencias de la sociedad actual. Aunque Freud no es el único que se acercase formalmente al tema, sí que ha tenido una importante influencia en el imaginario colectivo actual.

Lo siniestro, lo grotesco y el miedo forman parte de la idea de Doppelgänger. Para llegar a este tipo de sensaciones estéticas se utilizan diferentes estrategias narrativas. Una de ellas es la intencionada falta de información aportada por la imagen definitiva. Es importante entender que la falta de información (la narratividad interrumpida) es esencial, así como lo es lo inteligible de la imagen. Este diálogo interrumpido genera el impacto deseado, implicando al espectador en la obra, y haciéndolo reaccionar de muy diversas maneras.

Si la imagen es completa, si se proporciona toda la información, parte de la carga emocional, de la búsqueda y de la provocación del miedo y del factor siniestro se pierden. Un componente inequívoco que infunde miedo, angustia o la sensación de que algo siniestro va a ocurrir, es la ignorancia, la falta de información. Por ello, la imagen no puede ser completa. Se busca, por el contrario, sugerir, dar a entender, ofrecer pistas para que las emociones y la propia experiencia (presente o pasada) de cada espectador dialoguen con la imagen.



Eugenio Recuenco

“3 años”

## Escenificación

Otro elemento importante a tener en cuenta dentro del Doppelgänger como tipología es la escenificación, o la búsqueda de una estructura y una composición específica en la que desarrollar las ideas e intenciones conceptuales del autor.

No debemos olvidar cierta tendencia hacia el pancalismo<sup>155</sup> dentro de esta escenificación, pero tenemos que verlo desde la generación de un pancalismo propio, así como de una mitología propia.

Las tendencias estéticas son muy complejas y difíciles de filiar en esta tipología fotográfica. Pero sí que hay un elemento estructurador común: la intencionalidad de generar un mundo propio asociado a la idea artística privativa de cada uno de los artistas que aquí mencionamos. Definir la escenificación resulta ciertamente complejo, ya que siempre estará asociada a la estética individual, como podremos observar en la obra de cada uno de los artistas presentados.

Podemos ver un ejemplo de esto en la obra de Chantal Michel, que sitúa a su modelo (modelo duplicado o Doppelgänger en este caso) en no-lugares; esto refuerza la idea de aislamiento de soledad, apoyado por el lenguaje corporal de la modelo.



Chantal Michel

“Freundinnen”

2008

---

<sup>155</sup> Pancalismo: Teoría en la que se cree que la concepción de la realidad se consigue a partir de la experiencia estética o de la contemplación del mundo como una ordenación absolutamente bella.



Yesim Ozugeldi

"Twins Flowers"

2014

La escenificación se utiliza como refuerzo de la historia, da coherencia, y facilita y estructura la comprensión de la historia. En las imágenes de la obra "Twins Flowers" (2014) el papel rasgado nos da a entender una ruptura en la personalidad, un desdoblamiento.





Bernd Preiml

"What they believe..."

En el caso de Bernd Preimi, la escenografía corresponde con el tumultuoso estado mental de la protagonista: las espinas y el fondo tormentoso refuerzan este estado mental.

### **Utilización del doble: Duplicación/multiplicación de un personaje o varios.**

La idea del doble y su utilización en la fotografía no es algo que haya nacido en el actual, como hemos visto. En un principio esta "duplicación" "se realizaba sobre el cuerpo del individuo, utilizando la doble exposición, como vemos en los trabajos de Oscar Gustave Rejlander



Oscar Gustave Rejlander

"Rejlander Introduces Rejlander..."

1865

Sin embargo, éste es un recurso que se sigue empleando, como podemos ver en la obra de Ixone Sádaba, en cuyas fotografías la utilización de esta estrategia sirve para expresar una serie de explosiones sentimentales dentro de su obra artística.



Ixone Sadaba

"Poética de la desaparición"

2006

Después, el doble, comienza a aparecer junto al "original", independizándose, ya sea en forma de figurilla, máscara o fetiche, lo que invitaba a la comparación de la imagen entre el original y la copia, hasta que finalmente, la copia acabó por sustituir al original.

Esto nos recuerda de nuevo a las fotografías *post mortem* decimonónicas entendiéndolas como doble del original. En estas imágenes, además del trasfondo conservacionista, de un deseo de preservación, también existe una cierta búsqueda de transformación, a través de la duplicación del cuerpo como sostén emocional. Por ello estas imágenes debían ser lo más iguales posibles al original. Ya que acababan (al menos en la memoria de los supervivientes) por sustituir al original.

"La imagen trasladaba así la encarnación, como re-presentación, al espectador y a sus imágenes interiores"<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> BELTING, Hans.(2007). *Antropología de la imagen*. Katz editores. Madrid.



Fotografía *post mortem* del siglo XIX

“El fallecimiento de un no ha podido vivir su vida, resulta más dramático y menos aceptado. Su prematura marcha se convierte en un drama difícil de solventar. De ahí que la imagen adquiriera un importante papel como instrumento para facilitar su aceptación, pero sobre todo como elemento integrador dentro del seno familiar: aquel rostro ya nunca se olvidará.”<sup>157</sup>

En la fotografía *post mortem*, de alguna manera, se buscaba el cuerpo total, el cuerpo como origen, como cuerpo platónico; esa absoluta identificación con el original, la imposibilidad de distinguir entre el cuerpo platónico y la copia es uno de los mayores intereses de esta tendencia fotográfica.



J. Verotier

Multiretratos sobre las azoteas de París: Mientras la mosca vertical de la cámara panorámica girada completamente despacio sobre propio eje, el modelo subido siempre nuevas posiciones

1873

<sup>157</sup> DE LA CRUZ LICHET, Virginia (2013) *El retrato y la muerte*. Editorial Tempora. Madrid. Pg. 49.



En 1873 encontramos en J. Verotier el primer trabajo fotográfico representando la multiplicación de la imagen más allá de un juego de dobles exposiciones.

En este sentido, la fotografía de la multiplicación, puede parecer que se relaciona directamente con el narcisismo del que hemos hablado anteriormente de modo introductorio. Se podría caer en la idea de que ciertas fotografías son imágenes creadas a partir de un laberinto narcisista en el que el autor es obra y parte, donde su imagen es el instrumento, la inspiración y la creación final.

Pero esto sería una interpretación errónea e incompleta, pues aunque toda obra artística tiene un componente autobiográfico, estas imágenes no responden únicamente a este componente. Esta praxis fotográfica no está centrada en el propio artista que retroalimenta su obra con su propia imagen, sino que ésta actúa como sostén y base para el desarrollo de temas más universales.

Los motivos para la utilización de la propia imagen pueden ser diversos, desde el autorretrato como práctica de (auto) expresión subjetiva hasta la imagen propia como elemento canalizador de ideas. Pero no debemos olvidar que en reiteradas ocasiones sencillamente se trata de la facilidad de entendimiento con el modelo (que es uno mismo).

“Me he usado a mí misma como modelo desde que cogí una cámara. Me gusta trabajar por mi cuenta. Trabajar con una modelo podría ser desafiante y difícil en muchos niveles. Además mis tomas duran todo el día desde la mañana hasta la noche, y las series más grandes continúan al día siguiente. Sería imposible trabajar con una modelo por estos periodos de tiempo tan extensos”<sup>158</sup>

Las horas de trabajo incansables que son necesarias para realizar muchos de estos trabajos escenificados favorecen el hecho de que muchos de los artistas, opten por sí mismos como modelos, para llegar al nivel de empatía y entendimiento que requieren.

“Escenificar estas imágenes y fotografiarlas, realmente requiere de una interpretación. Cada vez que disparo la cámara me meto en el personaje. Yo sé lo que quiero comunicar visualmente, y trato de expresarlo a través del lenguaje corporal y en términos visuales. Esta es también una de las razones por las que no utilizo una pódolo. No sabría cómo comunicarle a una modelo como actuar en una determinada escena o imagen.”<sup>159</sup>

En esta repetición constante de la propia imagen, resulta inevitable evocar el concepto arquetípico de Narciso, subyacente a todo autorretrato, que inevitablemente nos invita a preguntarnos sobre el origen de este interés por la propia imagen. Sin embargo, no es éste el interés final de estas obras.

---

<sup>158</sup> Entrevista realizada a Cornelia Hediger, Agosto de 2015, que se puede consultar íntegramente en el anexo de entrevistas.

<sup>159</sup> Ibidem.

“La ambivalencia profunda del narcisismo que pasa de los rasgos masoquistas a los sádicos, que vive una contemplación que la mente y una contemplación esperada, una contemplación que consuela y una contemplación que ataca. Al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta: ¿Por qué te miras?, ¿contra quién te miras? ¿Tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?”<sup>160</sup>

En relación a lo anterior, apunta Eugenio Trias:

“Esta praxis fotográfica, este carácter multiplicador es un “arte dialectico” donde estas ideas constituyen el entramado mismo del tapiz que va tejiendo lo que posee realidad y existencia; a la vez va descubriendo, a la inteligencia, lo que esta puede “declarar”, en relación a esa realidad que la trama ideal va componiendo; componiendo y descomponiendo; pues la labor de fondo corre a cargo de los géneros que, en cierto modo, rebasan cualquier declaración “categorial”: la Mismidad y la Alteridad, Mismo y Otro, Tautón y Tháteron”<sup>161</sup>.

Esta reflexión sobre uno mismo, acerca de cómo nos representamos (y sobre todo, acerca de cómo y para qué utilizamos nuestra imagen) es una parte interesante e íntima de cada uno de los artistas, de su modo de trabajar entendimiento que viene de la obra fotográfica. Resulta curiosa la relación de extrañamiento y acercamiento del cuerpo físico con la obra artística. Estas obras ponen de manifiesto la íntima relación entre los intereses racionales y las necesidades del artista de expresar sus intereses más íntimos.



<sup>160</sup> BACHELARD, Gaston (1988). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. México.

<sup>161</sup> TRIAS, Eugenio (2004). *El hilo de la verdad*. Editorial Destino. Barcelona. Pg.259.

Craig McDean

"Megan fox"

2010

## 9.2 Evolución del Doppelgänger fotográfico: Análisis de obras y artistas

A continuación vamos a presentar y analizar una relación variada de artistas, algunos de los cuales trabajan directamente con la idea del Doppelgänger (como tipología artística propuesta y definida en esta investigación), pero incluyendo también otros autores que trabajan fotográficamente sobre los gemelos, el gemelo malvado, sosía, el *otro yo* o el yo interior, algunos desde planteamientos tangenciales a esta temática y con diversos intereses. Entre ellos, encontraremos trabajos sobre la dualidad, el yo interior, y planteamientos psicológicos muy distintos dentro de una misma línea de trabajo. Veremos cómo la diversidad de planteamientos llegarán, sin embargo, a resoluciones y conclusiones estilísticas, narrativas y artísticas afines, ocurriendo dentro del marco artístico actual.



Ingar Krauss

"Untitled" (Juvenile Prison Alexin, Russia)

2003

Como hemos mencionado en la segunda parte de esta tesis el doble es un tema recurrente dentro del mundo del arte, es una imagen arquetípica íntimamente arraigada en el imaginario colectivo. Es por ello que muchos artistas, mientras desarrollan su obra en torno a diversas temáticas, ahondan en el fenómeno del doble en algún momento de su carrera, como a continuación comprobaremos, proponiendo una revisión por las imágenes más interesantes dentro de este campo de estudio y de este modo sustentando este argumento.

Hemos tratado de dilucidar, desgranando progresivamente y de manera sistemática, una problemática del doble dentro de un marco artístico contemporáneo en el que la fotografía se ha convertido en un lenguaje artístico.

Podemos considerar que los antecedentes de esta tendencia fotográfica, son difusos y difíciles de delimitar. Al principio de la fotografía, el fenómeno del doble apareció de manera casual, bien haciendo retratos de gemelos vestidos de manera idéntica, convirtiendo así a los hermanos en dobles de sí mismos, o bien como fallo experimental, la doble exposición.



Autor desconocido

"Partial dematerialization of the medium Marguerite Beutinger"

1920

El retrato fotográfico ha seguido, por una parte, bebiendo de las fuentes clásicas, y por otra planteando nuevas estrategias y experimentando con las posibilidades que el medio ofrece. Pero como se hemos analizado previamente, la fotografía gemelar se ha conformado, gracias al sistemático trabajo de muchos artistas, una tipología fotográfica sólida, dotado de una entidad artística propia.



Aiko Inaoka  
"Erna and Hrefna"  
2009-2010

El caso de la doble exposición es diferente: lo que en su momento fue un "accidente técnico" derivó en una nueva manera de ver y entender la fotografía. El camino de la fotografía experimental estaba abierto, no solo desde una perspectiva técnica, sino también en el ámbito de la creatividad en su amplio sentido. Los artistas vieron cómo podían crear imágenes que solo existirían como medio inteligible a través del medio fotógrafo, que les permitía expresar una idea.



Duane Michals  
"Man as God"  
1972

Duane Michals encarna perfectamente la figura del fotógrafo como creador, como generador de imágenes originales, únicas, imposibles de captar solo con una cámara. El fotógrafo como creador es un comienzo para nuevas prácticas fotográficas más complejas y alejadas de mero documental. El fenómeno del doble, primero como fantasma, como aparición y después como desdoblamiento comenzó a ser un tema reiterativo.

Llamamos "fotografía gemelar" a la fotografía que utiliza a los gemelos como elemento vertebrador de la obra, que pueden usarse literalmente o como idea conceptual.

El Doppelgänger, en efecto, le debe mucho a la fotografía gemelar como praxis documental. Bebe de ella y es un antecedente, por ello será considerada como parte integradora del Doppelgänger.

La fotografía documental gemelar se mueve, ciertamente, en un entorno de bordes difuminados. Se puede clasificar así a esta práctica fotográfica que no es documental al uso, puesto que existe una subjetivación evidente por parte del fotógrafo, y al formar parte del ámbito del retrato psicológico se acerca a la idea de fotografía *doppelgängeriana*. La fotografía gemelar está influida por el enfoque psicológico del fotógrafo, que subraya con su mirada la simbiosis entre los retratados. Este enfoque ha sido acompañado de ciertos "prejuicios", expectativas, y sobre todo curiosidad.

La curiosidad por parte de los fotógrafos se debe en gran medida a la percepción de los gemelos desde el punto de vista que ofrece un fotógrafo no gemelo.





Sarah Moon  
"Coincidences"  
2001

Una figura fundamental de la fotografía que ha influido de un modo indiscutible en muchos artistas actuales es la fotógrafa norteamericana Diane Arbus. Ella estableció una aproximación psicológica con los modelos; entablaba relaciones de profunda intimidad con todos aquellos a los que retrataba, lo que implica que a la hora de mirar una de sus fotografías el espectador no solo entra en contacto con la personalidad del retratado, sino que también aprecia y comparte la relación de proximidad entre la fotógrafa y el retratado.

En la obra fotográfica de Diane Arbus destacan el retrato de las Hermanas Roselle, fotografiadas en 1967. Incluida dentro de la serie "Freaks", es probablemente uno los retratos fotográficos más influyentes que existen sobre los gemelos. Esta fotografía, junto con la de las trillizas y las del resto de los gemelos fotografiados por Arbus, fueron tomadas intencionadamente para explorar el potencial psicológico del retrato.

"La fotografía era una licencia para ir donde se me antojaba y para hacerlo que se me antojaba". Escribió Arbus. La cámara es una especie de pasaporte que aniquila a las fronteras morales y las inhibiciones sociales, liberando al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente fotografiada"<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> SONTAG, Susan .(1996). *Sobre la fotografía*. Editorial Edhasa. Barcelona

Arbus no solo documentaba, sino que *construía* el retrato psicológico, procurando conocer en profundidad a los interlocutores, conversando, familiarizándose con ellos, para la que se sintiesen lo más cómodos posible y que no sintiesen la intervención de la cámara como un elemento agresivo. Como resultado obtenía una visión particular y única del retratado, una intimidad que traspasa la fotografía: Una visión compasiva pero sin lástima, tratando de retratar la fortaleza e independencia de unos “freaks”, personajes que hasta entonces sólo habían sido visibilizados en la película “Freaks” de Todd Browning en 1932. En los retratos de Diane Arbus no encontramos ficción, porque están hechos desde la intimidad.



Diane Arbus  
“Hermanas Roselle “  
1967

Podemos considerar a Diane Arbus como una de las más importantes precursoras del Doppelgänger. Sin olvidar retratos como los que hicieron Jane Evelyn Atwood o August Sander. Jane Evelyn Atwood toma en 1980 una fotografía icónica de unas gemelas dentro de una serie de fotografías dedicada a la ceguera, que recibió varios premios. La metodología de Atwood consiste en pasar varias semanas, e incluso meses, inmersa en los ambientes que documenta, consiguiendo un nivel de intimidad con los retratados que trasciende a las imágenes.

August Sander es uno de los fotógrafos más influyentes de la fotografía del siglo XX. Con sus fotografías realiza un concienzudo estudio de los oficios germanos y de la sociedad de la época, un trabajo monumental, testimonio del fin de la república de Weimar.

“Quizás, de la noche a la mañana, crezca la insospechada actualidad de obras como la de Sander. Desplazamientos del poder, tan inminentes entre nosotros, suelen hacer



una necesidad vital de la educación, del afinamiento de las percepciones fisionómicas. Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita.”<sup>163</sup>



Jane Evelyn Atwood,  
"Las gemelas "  
1980

---

<sup>163</sup> BENJAMIN, Walter. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro Libros. Madrid. PG. 45



Roger Ballen

Dresie and Casie

1993

Como hemos explicado anteriormente, los gemelos son el doble original. Éste es uno de los grandes temas sobre los trabajos Diane Arbus trató a lo largo de su carrera. Arbus fue una gran estudiosa de lo extraño, de lo inquietante, y a pesar de la gran dignidad con la que fotografió a sus freaks, no podemos dejar de percibir la extraña mirada con la que retrató a los gemelos.

Esta extrañeza se aprecia en muchos de los retratos de gemelos y trillizos que hizo Diane Arbus a lo largo de su carrera. Su influencia fue más que notable, hasta el punto que la inquietud implícita en estas imágenes fue utilizada años después por su amigo Stanley Kubrick en la película "El Resplandor" (1980). En una escena del film, dos gemelas, dos espectros, anuncian los males que van a sufrir los protagonistas de la película. La imagen que aparece de las gemelas es una composición inspirada en la imagen que Arbus tomó de las gemelas Roselle.



Diane Arbus

"Triplets in their bedroom"

1963

"Sea donde sea que los gemelos hayan de soportar miradas boquiabiertas, allí surge una zona macabra y maldita, en la que lo sagrado aparece como una curiosidad."<sup>164</sup>

Recoge el testigo de Arbus Mary Ellen Mark, con una constancia y perspectiva un tanto diferente. Mark mira a los gemelos con curiosidad y empatía, como hace Arbus, aunque el enfoque es ligeramente distinto. Mark se inclina por un tipo de trabajo documental que se enfoca no tanto en encuentros casuales con gemelos como en su búsqueda intencionada en el "Twin Day Festival", que se celebra anualmente en Twinsburg, Ohio (Estados Unidos).

---

<sup>164</sup> SLOTERDIJK, Peter.(2003). *Esferas I*. Editorial Siruela. Madrid.PG223



Mary Ellen Mark

"Sue Gallo Baugher and Faye Gallo" y "Walter and David Oliver"

1998 y 2001

Hasta su muerte, Mary Ellen Mark va retratando anualmente a cientos de gemelos, a los que (a través de un meticuloso trabajo de investigación) pregunta por su origen, nombres, las diferencias entre sus personalidades, lo que les gusta hacer, con cuantos minutos de diferencia han nacido... Es cierto que Mark se aleja de los cánones narrativos que van unidos a la idea de Doppelgänger, pero como conjunto su obra sobre los gemelos tiene un gran valor estético y temático.

Su trabajo ilustra y encarna el sentido de esta línea de investigación, la percepción y la captación de imágenes fotográficas sobre gemelos desde un punto de vista de los no gemelos.



Mary Ellen Mark

"Carla and Mylee Simmermon" y "Header and Kelsey Dietrick"

2001 y 2002

La mirada es de curiosidad, de intriga. Arbus buscaba algo más allá en sus imágenes, al igual que Sander, Ballen o Atwood. En el caso de Mary Ellen Mark también parece hacer un estudio taxonómico de los gemelos.

La fotografía gemelar es un precedente del Doppelgänger, la percepción desde un punto de vista curioso y analítico. En relación a esto, resulta pertinente detenernos en la fotografía de Reiko Nonaka. Nonaka es una fotógrafa que trabaja exclusivamente sobre el tema de los gemelos, formando ella misma además parte de un par de gemelas. Podemos considerar a Reiko Nonaka heredera de Mary Ellen Mark, en cuanto la búsqueda sistemática de pares de gemelos como objeto de su trabajo creativo.



Reiko Nonaka

"Double vie II"

2012

Para poder acercarnos más a su punto de vista y como trabajo de campo para esta investigación, se le realizó una entrevista en agosto de 2015. La principal diferencia y el interés fundamental del trabajo de Nonaka radica en la percepción que la autora tiene de los gemelos siendo ella misma también una gemela. Nonaka retrata pares de gemelos desde París a Japón,



en los que ha sustituido la curiosidad por la naturalidad, y la investigación taxonómica por la intimidad. No trata tanto de captar la igualdad y las similitudes entre los gemelos, como reflejar las pequeñas diferencias que los hacen únicos y los identifican como individuos con entidad propia. En este proceso, como ella misma apunta, siempre valora lo que significa formar parte de un par de gemelos, la intimidad y la particular relación que tienen entre ellos. Ella afirma que es una relación especial, que ha definido su vida en muchos aspectos.



Reiko Nonaka

*"Double Vie"*

2012



Reiko Nonaka explica que tiene una relación particular con su hermana a pesar de la distancia, y que ambas en algún momento de su vida han intercambiado papeles: Reiko quería ser maestra y su hermana fotógrafa, y finalmente es Reiko la que acaba siendo fotógrafa mientras su hermana es maestra en Japón. Esto es lo que según ella, aun cuando han intercambiado sus papeles, no les ha supuesto ninguna frustración, puesto que sienten que de alguna manera han acabado haciendo ambas cosas.

Un ejemplo paradigmático del trabajo sobre gemelos a lo largo de los años es el de Ariko Inaoka. En 2009 comienza a retratar a las gemelas Erna y Hrefna cuando tenían 9 años; desde entonces ha seguido retratándolas cada año, y pretende hacerlo hasta que cumplan los 16 años. Esta continuidad le permite indagar en el crecimiento físico y psicológico de dos gemelas idénticas.



Ariko Inaoka  
 "Erna and Hrefna"  
 2009-2010



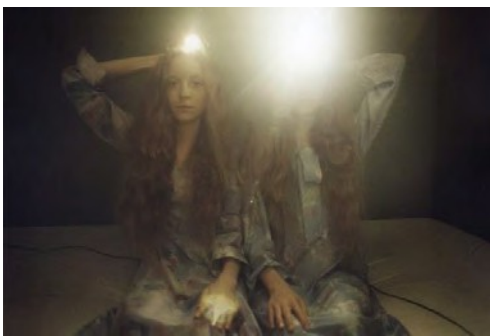
Ariko Inaoka  
 "Erna and Hrefna"  
 2011



Ariko Inaoka  
 "Erna and Hrefna"  
 2012-2013



Aiko Inaoka  
 “Erna and Hrefna”  
 2014



Aiko Inaoka  
 “Erna and Hrefna”  
 2015

Como la misma Aiko Inaoka explica en su web, su interés surge de la extraña relación que tienen los gemelos idénticos, su supuesta comunicación telepática y sus inseparables vidas. De nuevo aparece la curiosidad del fotógrafo cuando Erna y Hrefna afirman “A veces, soñamos los mismos sueños al mismo tiempo”.

Wendy McMurdo puede considerarse una de los autores que más certeramente han explorado el concepto del Doppelgänger. Con su serie “In a Shaded Place” (1995), comienza a trabajar con la idea del doble a través de la fotografía, pero sus estrategias narrativas y conceptuales la han llevado a indagar sobre el doble siniestro desde una perspectiva novedosa. hasta el punto de incluir lo paranormal en la imagen como elemento inquietante.

En su catálogo *McMurdo* <sup>165</sup> Wendy McMurdo da algunas pistas de la construcción de su discurso artístico. El suyo es un trabajo de investigación que busca lo siniestro a través de la figura humana, construyendo escenas con connotaciones asociadas a fenómenos inexplicables.

<sup>165</sup> WILLIAMS, Gilda.(1998). *Wendy McMurdo*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.



En sus indagaciones sobre los elementos generadores de lo siniestro, destaca su interés por la influencia de Freud, pero también por la leyenda germánica del Doppelgänger, de la que habla en un interesantísimo texto dentro del catálogo. La investigación de varias de sus series fotográficas está centrada en el juego, en la infancia, y contrapone dos ideas que parecen ajenas por las propias leyes naturales: La infancia y la muerte, que son dos hechos naturales (e inevitables) por separado, pero escalofriantes cuando aparecen conjuntamente. Las imágenes representan escenas de algún juego infantil en un entorno aséptico. El original y su Doppelganger se miran, se observan con la curiosidad propia de los niños, sin saber, al contrario de lo que le ocurriera a la ya citada historia de Catalina la Grande, la amenaza que implica encontrarse con su doble.



Wendy McMurdo

"Helen" de la serie "In a Shaded Place"

1996

De hecho, la mirada con que la fotografía está hecha parece simular la de la propia muerte que mira, omnisciente, lo que les ocurre a los personajes de la imagen.

Ese juego continúa en la obra "Lesley Victoria Morris 11.11.94" (1995): En esta fotografía Wendy McMurdo rehace, esta vez gracias a las técnicas digitales y no a un juego de espejos, la imagen que ya hiciera Marcel Duchamp en 1917.



Autor desconocido

"Cinco retratos de Marcel Duchamp"

1917



Moi-nous-Boccioni

"Humberto Boccioni"

1907

Para McMurdo no existe nada más terrorífico que sentarse ante uno mismo:

"Enfrentarse con uno mismo dentro de los confines ocultos de una conciencia culpable es bastante incómodo; tener sentarse y conversar, de hecho con su propia encarnación, observando los tics, el narcisismo y otros hábitos poco halagüeños de la propia persona física, resulta positivamente insoportable."<sup>166</sup>

<sup>166</sup> WILLIAMS, Gilda (1998). *Wendy McMurdo*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. PG13



Wendy Murdoch

"Lesley Victoria Morris 11.11.94"

1995

Por otra parte, Tereza Vlkova plantea un acercamiento a la fotografía del Doppelgänger muy cercano al de Murdoch, explotando el potencial de la duplicación digital de la imagen como técnica narrativa.

La problemática del tema del doble es tratada con un planteamiento estético similar al de Mary Ellen Mark, pero con la implicación emocional y el cuestionamiento inteligible de Murdoch.



Tereza Vlkova

Serie "Two"

2007-2008



Para Vlckova no es solo una cuestión de curiosidad ante un fenómeno que ella misma crea, sino que este tipo de obras surge del interés y del cuestionamiento de preguntas consustanciales a la identidad y la identificación con uno mismo. Podemos verlo en sus propias palabras al hablar de su trabajo:



Tereza Vlckova

Serie "Two"

2007-2008

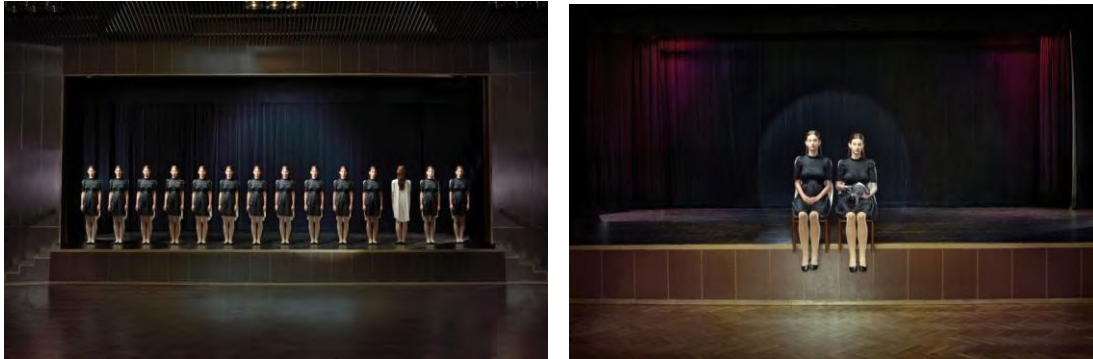
"Mi otro yo. ¿Realidad o ficción? Cada uno de nosotros tiene nuestro otro yo. ¿Somos los mismos o diferentes? Existencia. Que a menudo aparece ser el mismo es realmente bastante diferente. ¿Que es realidad?. Una visión de nosotros mismos o de lo que queremos ver?. La ficción es intercambiable con la realidad y viceversa? Pero que es la ficción?.

¿Estamos solos? ¿Solitarios? ¿O allí podría haber alguien tan similar a nosotros, tan igual, y no sólo emocionalmente (psicológicamente), pero también fisiológicamente? ¿Alguien, que es nuestro compañero de alma, que "nos entiende"? El que, sostiene nuestro propio espejo de para nosotros. ¿Pero la reflexión es siempre la nuestra? ¿Inconscientemente solo no destapa esto los miedos íntimamente encerrados que tenemos dentro? ¿No es más bien una versión corrupta de nuestro personaje y de nuestras nociones? ¿Insinúa tranquilo, demoníacos modelos en forma siniestra, de lo oculto, dando vueltas a nuestro lado más oscuro?"<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> VLCKOVA, Tereza. Consultar en su web <http://www.terezavlckova.com/content.php?id=11&lg=2&ot=1> (consultado el 24 de octubre de 2015).

Pero Tereza tiene también un trabajo más cercano a la idea del doble como idea de apoptosis, donde plantea una especie de monólogo interior en el que de manera personal, íntima, oscura indaga en el subconsciente y sus complejidades.



Tereza Vlková  
Serie "Mirrors inside"  
2008-2009

"We're the very ones that we're scared of, that we see everyday in the mirror."<sup>168</sup>

Los disfraces que cada uno utiliza para enfrentarse al día a día, el camuflarse para no enfrentarse a la pregunta que más la aterroriza: ¿Quién soy yo?

En esta línea de pensamiento encontramos a la artista estadounidense Kelli Connell. Connell realiza un trabajo fotográfico de tono autobiográfico, para el que se sirve de una modelo con la que lleva trabajando desde los inicios de su carrera y que funciona como *alter ego*: A través de ella analiza sus pensamientos, interroga su sexualidad, los roles en la pareja, la polaridad de la identidad, la racionalidad y la dualidad con uno mismo, y expresa estas ideas mediante la actitud corporal, la vestimenta o las poses, investigando las opciones de un tipo de vida.

Kelli Connell genera realidades construidas dentro de una narratividad fragmentada con una estética de cotidianidad. Realiza un triple juego de espejos, ella, su alter ego y el doble de éste: Con estas "tres personalidades" articula su obra.

---

<sup>168</sup> Ibidem.



Kelli Connell  
 "Folding Sheets" y "Soak"  
 2013-2015

De ese enfrentamiento con uno mismo también se ocupa Anthony Goicolea en sus fotografías. El autor se enfrenta a la imagen de un "yo" multiplicado hasta la saciedad, pero también se enfrenta a un "yo" dividido en una multitud de deseos y sentimientos que se contraponen y superponen en unas imágenes de gran complejidad visual e intelectual.

Anthony Goicolea ha utilizado su apariencia juvenil a lo largo de su carrera como una ventaja a la que le ha sacado provecho. Su aspecto aniñado, de eterno adolescente, como vemos en sus imágenes, le ha facilitado desempeñar el papel de modelo y meterse en el papel de adolescentes múltiples que protagonizan su obra.

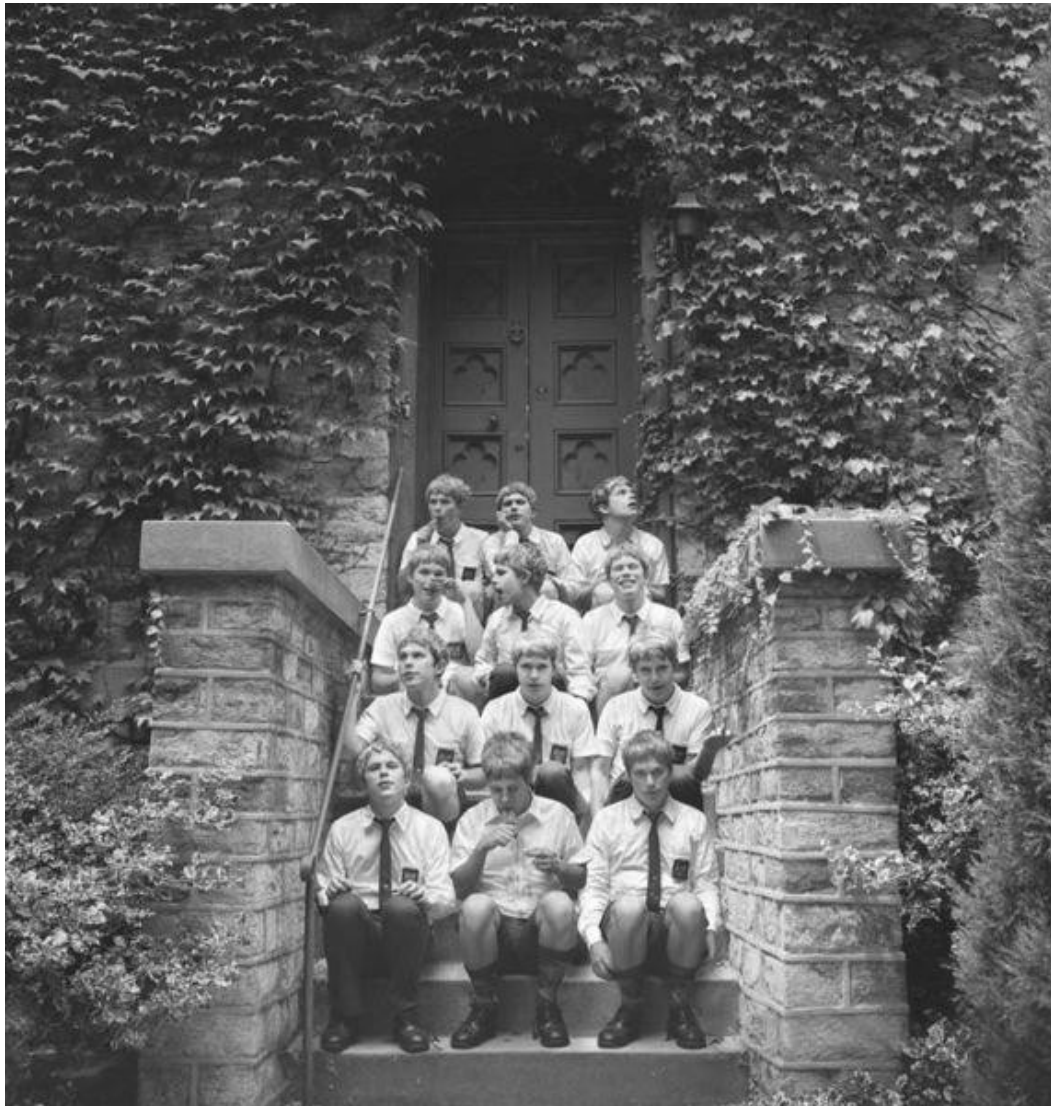


Anthony Goicolea

“Pile”

2001

Anthony Goicolea se utiliza a sí mismo como modelo de sus propias fotografías, con la ventaja de no tener que depender de modelos y de evitar los problemas evidentes que se le plantearían a la hora de utilizar a menores en este tipo de fotografías, que a veces representan escenas violentas, perversas, o de una sexualidad implícita extraña. Sus fotografías no son obscenas, en ningún caso aparece elementos concretos que puedan resultar abiertamente ofensivos, pero sí que están llenas de insinuaciones y preguntas a veces incómodas. La multiplicación de sí mismo es utilizada para contraponer sentimientos ambivalentes, que nos perturban y que son un fiel reflejo de la sociedad actual. Encontrarse ante uno mismo, aquí se entiende cómo enfrentarse a los temores más íntimos, a los deseos inconfesables y a los tabúes sociales.



Anthony Goicolea  
"Class picture"  
1999

En las fotografías de Goicolea vemos, de alguna manera, todas las versiones de sí mismo. Aquí este "sí mismo" múltiple es el vehículo para plantear cosas tan distintas como la orientación sexual, los juegos entre adolescentes, los tabúes sociales, la ira... Básicamente, Goicolea nos habla de todos los sentimientos humanos y del deseo, desde el sentimiento de estar perdidos en una sociedad en la que los hombres parecen más seres clonados que seres individualizados, a la sangrienta lucha por la supervivencia, o las sombras de la pedofilia. Anthony Goicolea, en suma, representa en sus imágenes esta escisión entre lo reprimido y la socialización. Y por lo tanto, sus imágenes potentes e inquietantes tratan de varios temas relacionados con lo siniestro.

Goicolea utiliza la repetición y la copia para producir un determinado efecto sobre el espectador, el protagonista siempre es él mismo, y los personajes los interpreta siempre un mismo actor, él. Esto puede obedecer a un doble sentido: la uniformidad social y la idea de



generar inquietud. En este tipo de imágenes el original se pierde, se desvirtúa como tal; ese ideal desaparece entre la masa.

He aquí una de las cuestiones más generalmente tratadas en la literatura acerca del Doppelgänger: No es tan dramático el encontrarte con el propio doble como el hecho de que la seguridad del origen y de la originalidad se pierde: ¿Quién es el original y quién es la copia? Una pregunta tan aparentemente sencilla trastorna todas las creencias que han rodeado nuestra educación y nuestra manera de enfrentarnos al mundo.

Pero la obra de Goicolea no gira solo en torno a esta idea; en su obra resulta fundamental la idea de falta de contención, de absoluta desinhibición, en relación a los apetitos primarios de los adolescentes y preadolescentes que aparecen en sus imágenes. Son con frecuencia escenas llenas de salvajismo, inquietantemente nítidas y reales, devastadoras y tremendamente directas.

Atendiendo a sus características, las fotografías de Goicolea encajarían plenamente en esta nueva tipología del Doppelgänger.

- Claramente hay una búsqueda de lo ominoso.
- Tendencia pictorialista
- Escenificación, cuidada estructura
- Repetición de la imagen, multiplicación del sujeto.
- Factores psicológicos complejos subyacentes.

Con el paso de los años, estos adolescentes, encarnados por el propio Goicolea han ido madurando en la ausencia de adultos, convirtiéndose en adolescentes hedonísticos, bizarros y confusamente eróticos. El propio Goicolea describe su trabajo como narcisista y fantasioso, y en muchos casos interactúa jugando los roles de varios arquetipos Freudianos.

En sus imágenes desaparece la individualidad dando prioridad al grupo como masa, la repetición es un recurso narrativo fotográfico con el que condensa en una sola imagen sus inquietudes.

La hiperrealidad de su fotografía, nos acerca al sentimiento que Nataniel, en *"El hombre de arena"* de E.T.A. Hoffman, tiene al descubrir que la bella Olimpia no es más que una ficción en sí misma, una imagen hiperreal, un sustituto.

Esto nos ocurre también al acercarnos a las imágenes de Goicolea, a través de las cuales nos permite asomarnos a un mundo obsesivo propio, su imaginario personal.



Anthony Goicolea

"Blizzard"

2001

La pedofilia no aparece directamente, pero si se puede intuir su sombra en estos "adolescentes" que parecen extrañamente seducir a la cámara, que nos recuerdan a los/las modelos cada vez más jóvenes que se utilizan para la publicidad. Vemos cómo actúan en ella y cómo frente a esos adolescentes que pretenden seducir siempre hay alguien ávido de ver más imágenes, o de ver más allá. Se cuestiona, y en esto resulta provocador, los tabúes y el hecho de que quizás no haya tanta diferencia entre ver y desear a una modelo de catorce años semidesnuda en una valla publicitaria de diez metros, que en ver y desear a una chica de la misma edad en una fotografía de Internet. Éste acaso sea uno de los motivos por los que sus fotografías resultan tan inquietantes y perturbadoras, porque existe el tabú de mirar a esos adolescentes directamente, sin sentir la necesidad de avergonzarnos por ello.

Otro artista que utiliza su propia imagen para desarrollar sus ideas es Iñigo Navarro Dávila. Navarro utiliza el doble, la multiplicación en la imagen, desde las ventajas que le ofrecen la técnica, la fotografía digital y los programas de tratamiento de imagen.



Iñigo Navarro Dávila

"Triunfar en el Arte"

2006

Navarro presenta imágenes llenas de sentido del humor, en las que incluye desde fórmulas matemáticas hasta apuntes de buena sociedad. Son éstas imágenes sencillas, curiosas, en las que en una misma fotografía aparece un personaje multiplicado en distintas poses. El trabajo de Navarro resulta fresco y carente de sentido ominoso, pero es oportuno incluirlo en tanto que la composición, la utilización de las técnicas digitales y la narratividad están presentes en su obra fotográfica.





Iñigo Navarro Dávila

"Tribu Enebro"

2008

La fotografía de Navarro Dávila es similar a la que podemos encontrar en Martin Liebscher, en cuanto al tipo de narratividad. Encontramos un mismo personaje captado en distintos momentos captados en una sola imagen, lo que dota al resultado final de movimiento inquietud. Explora a un mismo tiempo el estado psicológico y físico del personaje principal y único.

En otro tipo de planteamiento conceptual nos encontramos con Ixone Sadaba, artista de origen vasco que, al igual que McMurdo, trabaja abiertamente sobre la idea de Doppelgänger, así como con imágenes extremadamente violentas. Son imágenes llenas de fuerza, de un cromatismo intenso y dramático que evoca, en cierto modo, la pintura romántica, además de por las composiciones dinámicas y el paisaje, que resulta perturbadoramente feroz.

Las imágenes de Sádaba, planteadas como composiciones fotográficas digitales, tienden a redundar en lo siniestro. Las situaciones, los escorzos extremos de sus personajes e incluso los escenarios que elige (criptas, bosques oscuros, fábricas abandonadas) llevan a la imagen a los límites, en la búsqueda de la idea de lo sublime en un contexto actual.



Ixone Sadaba

"Citeron VI"

2002

Anja Niemi en su serie "Darlene & Me" parte del contenido de una maleta de 1959, llena de maquillaje, consejos de belleza y peluquería, que le lleva a reflexionar sobre la personalidad, el nosotros, el "yo". Entre lo que encontró en aquella maleta, un inventario de venas interrumpido, esto hizo que se la tentativa fracasada de una mujer de éxito. Esta mujer de éxito fracasada se convirtió en el leitmotiv de esta serie. En "Darlene & me", son dos mujeres y una sola que muestran conflictos internos, agonía, comodidad y sentimientos antagónicos.







Anja Niemi  
"Darlene & Me"  
2015

Chantal Michel trabaja utilizándose a sí misma como modelo, y su fotografía responde a las características del Doppelgänger: lo siniestro, la narratividad, la escenificación, y la duplicación/multiplicación de un personaje o varios.

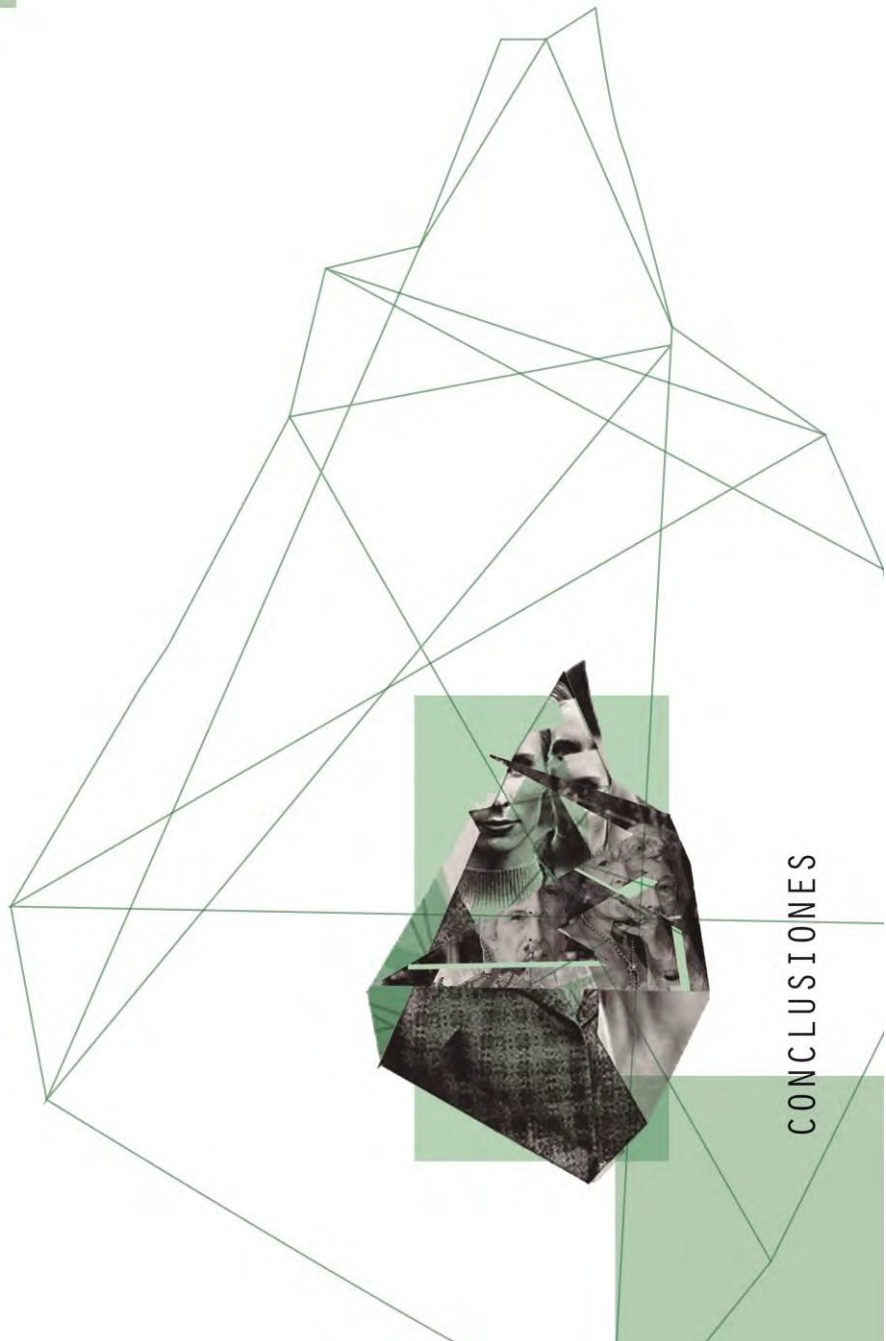
Encontramos formas de retrato onírico y psicológico, en el que la personalidad se desdobra en un antagonista, pero también en diversas personalidades distintas que acaban por encontrarse.





Chantal Michel  
"Freundinnen"  
2008

Como vemos, esta nueva tipología fotográfica ha tenido una clara evolución desde la experimentación con la doble exposición o la fotografía gemelar, hasta el Doppelgänger. Aunque parece haber una clara diferenciación entre la fotografía gemelar y la fotografía del Doppelgänger, los principios básicos son comunes. No debemos olvidar que un Doppelgänger es una representación psicológica con un inherente factor siniestro. Y la fotografía gemelar es un retrato "real" de gemelos "reales". Lo que resulta común, y por ello consideramos aquí que la fotografía gemelar es un antecedente, es que en la fotografía gemelar, el retrato psicológico, el factor siniestro proviene de la visión del propio fotógrafo, que focaliza su percepción de los gemelos en la fotografía final. El Doppelgänger retoma esta idea y genera sus propios gemelos para retratar de manera consciente ese factor siniestro, en una intencionalidad de una narratividad psicológica obvia.







El desarrollo de este trabajo de investigación nos ha permitido verificar la hipótesis planteada, y estructurar las características comunes definitorias propias de esta nueva tipología fotográfica, que a continuación enumeraremos y explicaremos a modo de conclusión.

Como punto de partida, la hipótesis presentada proponía la existencia y especificidad del Doppelgänger como una nueva tipología fotográfica, inspirada en un concepto perteneciente a una antigua leyenda germánica. El Doppelgänger como práctica fotográfica, asume que la fotografía del doble posee unas características definitorias comunes a todos los artistas integrados en esta tendencia fotográfica.

Una cuestión que también ha acompañado a la fotografía desde sus inicios, el original y la copia, ha sido argumento de muchas tesis y teorías sobre la fotografía, así como de una gran cantidad de la literatura mencionada. Sin embargo, hasta ahora no había sido abordado desde el punto de vista aquí propuesto. A través del trabajo de campo realizado, el estudio crítico del trabajo plástico de un número significativo de artistas y autores, la realización de entrevistas personales a algunos creadores actuales, y documentación especializada y perteneciente a diversos ámbitos de creación (narrativa, fotografía, arte) y conocimiento (psicología, biología), se ha podido verificar la hipótesis.

Esta tendencia fotográfica narrativa del Doppelgänger posee unos elementos comunes que vertebran esta praxis artística: la búsqueda de lo ominoso, una tendencia pictorialista, la cuidada escenificación, una cuidada estructura, la multiplicación del sujeto o sujetos, y complejos factores psicológicos subyacentes. Los artistas estudiados a lo largo de la tercera parte de la tesis ponen de manifiesto además la actualidad e impacto de esta tipología en el contexto del arte contemporáneo, como comprobamos a través de los planteamientos iniciales y privativos de cada uno de ellos.

Lo novedoso de esta investigación reside no solo en la recopilación y datación taxonómica de una tendencia artística (que en este caso utiliza el medio fotográfico), sino en el análisis de sus implicaciones y su pertinencia dentro de una tradición de lo pictórico y lo narrativo, así como en el contexto del arte actual.

Similares problemas al del doble (que esta investigación ha explorado) los encontramos en la idea de la copia de Platón, si bien de una manera más teórica y mucho menos sentimental. Platón en la *República* explica en qué difieren la copia del original. Según la teoría platónica, la copia o icono, a medida que se distancia del original pierde su significado, sus propiedades trascendentes.

“Luego, si no hace la esencia, no hace nada real, sino tan sólo una cierta cosa que representa lo real, pero no lo es (...)”

En esta investigación, en definitiva, de lo que está hablando es del simulacro, que en cierto modo funciona como una forma de fantasma platónico, que en realidad quiere decir que cuanto mayor desemejanza haya respecto del original, menos se acerca a la idea del ser. Hay que tener en cuenta que aquí, Platón nos habla de aquello que se nos aparece como respuesta al pensar en un objeto o en una persona, y que las variaciones de dicho ideal son copias degeneradas.



Maia Flore

*Maia Och Flore “Part I & II”*

El ejemplo más claro, el que utiliza el propio Platón, es el ejemplo de la cama: La cama que hace el carpintero sería el ideal, y todas las variaciones, ya sean en una pintura, en una escultura, incluso la representación mental o en cualquier otra forma de representación, entre las que por supuesto incluiremos la fotografía como la más compleja de ellas, no serían más que copias degeneradas. De la idea de Platón, lo que más interesante parece, en este caso, es la idea de devaluación de la copia y del carpintero como hacedor, y los copistas como corruptores, puesto que esto va a ser fundamental para entender el sentido omnímodo en la incesante repetición de la copia en algunos artistas como el caso de Martin Liebscher.



Martin Liebscher

*"Suntory Hall"*

2006

Hemos presentado el Doppelgänger como una nueva tipología fotográfica que, aunque como tal ha empezado a adquirir entidad propia en la actualidad, ya cuenta una gran variedad de artistas que enmarcan su quehacer artístico dentro de sus parámetros. Resulta, sin duda, difícil realizar una clasificación o taxonomía fija a partir de un conjunto de artistas que responden a una misma tipología, y más cuando la procedencia, inspiración y la concepción conceptual de la obra puede parecer dispar en exceso. Por ello hemos comprobado que más que unas taxonomías precisas, lo que se ha puesto de manifiesto en esta tesis es una flexibilidad de la propia tipología para acoger propuestas artísticas y fotográficas que, de manera puntual o constante, comparten una visión de lo doble a través de lo fotográfico, de las relaciones internas de la imagen y de las relaciones externas con el espectador, y unos modos de expresionismo y sentimiento singularmente codificados fines a todos ellos.

A través de la investigación de autores y casos, se han detectado y definido unos elementos vertebradores que, en efecto, confieren al Doppelgänger de entidad propia: Los artistas actuales estudiados en la tercera parte de esta investigación (Martin Libscher, Cornelia Hediger, Anthony Goicolea, Ruud va Empel, Maja Daniels, Andrej Glusgold, Maia Flore, Chantal Michel, Anja Niemi, Ixone Sadaba, Iñigo Navarro Dávila, Kelli Connell, Tereza Vlckova, Wendy McMurdo, Ariko Inaoka, Mary Ellen Mark, Diane Arbus, Bernd Preiml, Yesim Ozugeldi, Loretta Lux, Mira Nedyalkova, y Francoise Bruenlle) parten de planteamientos diferentes para llegar a resultados comunes.



Ruud va Empel

“Brothers & Sisters”

2010

Por lo tanto, podemos resolver que la tipología del Doppelgänger es resultado de una evolución que se abre a nuevos campos de investigación y en la que podemos encontrar diversos tipos de fotografía, que enumeramos a continuación:

- Fotografía de Gemelos, como retrato de hermanos gemelos.
- Fotografía del doble, como fotografía de un mismo personaje duplicado.
- Fotografía de Doppelgänger, como fotografía del doble que incluye factores como lo siniestro, la narratividad, la escenificación y la multiplicación de un mismo personaje una o más veces.

Los tres tipos de fotografía anteriores forman parte de esta tipología. debemos hacer una diferenciación clara entre el doble físico (que responde, por ejemplo, al doble como gemelo o el retrato psicológico, que en este caso, depende de la mirada del fotógrafo más que de los propios modelos), y el doble psicológico. Dentro del doble psicológico puro, encontramos, por una parte, el doble *psicológico puro*, que es la representación de un mismo individuo en diferentes actitudes, diferentes líneas de pensamiento. Y por la otra, encontramos el Doppelgänger, siempre orientado a la idea de un doble inquietante maligno y que puede ser una representación propia o ajena (éste suele ser el caso más inquietante y tiene una clara conexión con el fenómeno literario y mitológico del Doppelgänger).

A lo largo de la investigación se han extraído unas líneas o factores inherentes al Doppelgänger:

- Lo siniestro, que surge del concepto desarrollado por Freud a principios del siglo XX, en el que se describen los principales elementos generadores de lo siniestro;
- La narratividad, como estrategia mediante la cual el artista puede expresar y estructurar la idea conceptual dentro y fuera de la imagen;
- La escenificación, que contextualiza y define el entorno físico en el que se produce la acción, dota de solidez y coherencia a la imagen dentro de la estética privativa de cada uno de los artistas que la utilizan;
- La utilización del doble, como duplicación/multiplicación de un personaje o varios, es decir, la multiplicación de la imagen de uno o varios personajes como medio narrativo para expresar las ideas conceptuales sobre las que se constituye la obra fotográfica;

El Doppelgänger fotográfico tiene unos antecedentes la fotografía de gemelos (la fotografía del gemelo físico, con antecedentes del retrato fotográfico psicológico, y la percepción del fotógrafo respecto a la fenomenología de los gemelos), y la doble exposición (práctica fotográfica en la que la doble exposición del negativo permite ver a un individuo varias veces en una misma imagen). Ambos tipos de fotografía se han ido manteniendo a lo largo del tiempo.

Inicialmente podría parecer que la fotografía de gemelos se alejaría del *imago mundi* del Doppelgänger, pero hay que tener en cuenta que en esta investigación de casos se ha tenido en cuenta el enfoque psicológico de todos los fotógrafos aquí incluidos.



Maja Daniels

“Monette & Mandy”

2012

La diferencia esencial es que la fotografía de gemelos aparentemente es una fotografía sobre la representación física de dos personas diferentes con identidades y personalidades distintas. En este caso el interés no reside tanto en el hecho que hay dos “personas” en una misma imagen y que resultan prácticamente idénticas. La indivisibilidad de los pares de gemelos siempre viene dada desde el exterior, desde el extraño que los mira, desde aquél que se siente único y que observa como un “fenómeno” que perturba.



Andrej Glusgold

“Fairy Tales “

1992-2001

Los artistas incluidos en esta investigación que trabajan sobre la fotografía de gemelos (como Diane Arbus, Mary Ellen Mark, Maja Daniels o Ariko Ionaka) lo hacen desde un punto de vista sin duda subjetivo e inquietante. Es por ello que también se han incluido en esta tipología aquí propuesta y estudiada, puesto que sus retratos son psicológicos. Y no solo se trata de retratos psicológicos de los modelos, sino que la imagen creada en la fotografía es además un retrato psicológico del propio artista que los está retratando, y cuya visión de los gemelos le influye. De ahí que incluyamos este tipo de fotografía dentro de la tipología.

La importancia de esta tesis reside también en la resolución fotográfica de una problemática actual que surge como respuesta a las inquietudes hipermodernas. Parece que estamos ante una fenomenología del arte sustentada sobre una imaginaria de la muerte, en la fotografía, la historia de la literatura e incluso en la cinematografía. En muchas ocasiones la problemática de la muerte está tratada de manera simbólica: El concepto de muerte resulta útil como metáfora



del cambio o del tránsito a la libertad. Este tránsito a la liberación transmuta en la liberación del yo.

Los antecedentes históricos y mitológicos nos han permitido acercarnos a un imaginario común que ha aparecido en culturas dispares, y por ello se ha tomado en consideración como un fenómeno universal que ha influenciado la cultura y el pensamiento del mundo desde los orígenes del lenguaje. La tradición oral, la contología local, la religión, superstición y más adelante, la literatura, han dotado de continuidad a este fenómeno que sigue desarrollándose y generando todo tipo de representaciones y manifestaciones artísticas inspirando, como veremos, a artistas de todo el mundo.

Por ello ha sido imprescindible la indagación a través de la mitología. A través de ella hemos descubierto cómo la imaginería del doble y factor siniestro se encuentra en muchas de las antiguas leyendas de pueblos tan dispares como el japonés, irlandés, maya o la mitología griega: Sosias en Roma, Vardöger en la mitología escandinava, Vardager en la mitología Noruega, Fylgja según leyendas en Islandia, Coimimeadh en el folclore escocés, Fetch o Wraith en las leyendas de parte de Inglaterra e Irlanda, Doppelgänger y el Schutzgeist en la tradición germánica, El Ka egipcio, El Favauli, Frevoli o Fravashi como concepto persa, Etiäinen en el folclore finlandés, Hamingja como espíritu guardián femenino de la mitología nórdica, Muntu en la mitología Africana (bantú), Nahualli en la tradición azteca, Nahib en la mitología Maya, Rephaim en la hebrea, Eidolons como sombra, Skía o el sueño, Oneiros como la copia astral de un difunto, el doble fantasmal con forma humana, Ikiryō en la mitología japonesa, Tulpa como entidad espiritual creada por el pensamiento que puede llegar a convertirse en una consistencia física, los Xaninos en la tradición asturiana y leonesa, Janos (en latín *Janus*, *lanus*) en la mitología romana...

Por otro lado, la visión científica del doble ha resultado relevante para la investigación. El gemelo ha sido importante para entender el extrañamiento que puede llegar a producir encontrarse con un gemelo. Para ello es necesario entender su procedencia y su desarrollo a través desde el punto de vista científico. Como hemos visto, la percepción social de los gemelos está relacionada con el tratamiento científico que se ha dado a los gemelos. De ahí que las imágenes de gemelos puedan funcionar como entidad propia.

La fascinación que ejercen sobre el público en general se ha visto reflejada en películas y fotografías desde los inicios de la historia fotográfica, pero la raíz surge del interés científico que suscitan. La medicina diferencia entre varios tipos de gemelos: los monocigóticos (a los que llamaríamos idénticos), los mellizos y los siameses. Los monocigóticos o gemelos idénticos han sido utilizados a lo largo de la historia con fines científicos, por lo excepcional de su naturaleza: Dos individuos prácticamente idénticos permiten que médicamente resulten de gran utilidad, circunstancia que favorece que muchas parejas colaboren de manera voluntaria en diferentes experimentos médicos o sociológicos, como el caso de los experimentos que realiza



la doctora Nancy Segal sobre los gemelos separados al nacer, explorando cómo los factores sociológicos influyen en el desarrollo de la personalidad del individuo.

Las imágenes de gemelos, que en su mayoría tienen cierta tendencia oscurantista, han acabado provocando en la imaginación colectiva una irremediable y generalizada sensación de desasosiego. El Doppelgänger, aunque parte de una leyenda germánica y que por tanto parece responder a un concepto poco científico, ha sido investigada desde diversos ámbitos, como la psicología y el psicoanálisis. Mediante esta investigación se ha tratado de explorar las explicaciones médicas para este fenómeno: la esquizofrenia, el síndrome de Capras, la heautoscopia o el *alter ego* son ejemplos de estas posibles explicaciones. Estas enfermedades o desórdenes responden a un patrón psicológico en el que el doble, el desdoblamiento o la disociación del “yo” del individuo es un factor decisivo.

A las posibilidades explicativas de la psiquiatría hay que sumar la interpretación que el psicoanálisis hace del doble y lo siniestro. El psicoanálisis ahonda en los orígenes del doble, en cómo una figura arquetípica, permanece en el imaginario colectivo. Podemos llamar a este fenómeno “doble”, Doppelgänger o “sombra”, ya sea real o imaginario. Lo que más comúnmente se asocia con lo siniestro es la aparición del doble, que suele ocurrir cuando lo fantástico se produce en lo real, y cuando lo familiar se nos aparece como algo extraño.

Freud realiza metódicamente el estudio de los factores generadores de lo siniestro, y este estudio surgió de la lectura del cuento *El hombre de arena* escrito por E.T.A. Hoffman (1816):

- 1.- Una persona a la que actualmente calificaríamos de “gafe” sería considerada como una personalidad siniestra, puesto que parece traer consigo malos augurios.
- 2.- El doble, el gemelo, o algún familiar cercano que se nos parece en exceso se asocia con el tema de lo siniestro. (Por supuesto aquí incluiremos el Doppelgänger).
- 3.- Los autómatas, figuras de cera, muñecas parlantes, todo lo que en apariencia es humano y en un momento determinado, nos puede llevar a engaño y hacer dudar de su humanidad/inhumanidad.
- 4.- Los *dejá vu*, repetición de una misma situación, o de una situación que nos parece familiar en exceso.
- 5.- Miedo a la castración o amputación de algún órgano.
- 6.- Cuando lo fantástico se produce en lo real.

En el terreno de la fotografía los principios generadores de lo siniestro posibilitan múltiples interpretaciones y han dado lugar a una infinidad de obras artísticas que abordan estos conceptos de maneras distintas. La razón para tratar estas cuestiones a través de la representación artística, a través de actitudes ciertamente siniestras, es un difícil debate y se acerca más a un estudio sociológico o antropológico que a una investigación solamente estética. Pero también es cierto que el arte es reflejo de la sociedad, y éste empieza a ser una respuesta a la demanda que la misma sociedad hace.

Jung, al abordar el tema del doble desde la figura de la sombra, personifica todo lo que el sujeto no reconoce. Según el, la sombra puede presentarse simbólicamente de muchas formas (serpientes, monstruos, demonios, dobles), y la sombra individual bien podría representarse como una demonología íntima, con un doble demoníaco. De esto claramente se hace eco el Doppelgänger fotográfico, como hemos visto en las propuestas analizadas.

Podríamos aseverar que la literatura es el medio de expresión que más ha tratado el tema del doble y del Doppelgänger a lo largo de la historia. Por ello, adquiere una relevante importancia dentro de esta tesis, ya que corrobora la importancia y la influencia de esta fenomenología dentro del imaginario colectivo. La lista de relatos y libros es ingente, y en numerosos casos ha servido de inspiración e influencia directa o indirecta de muchos de los artistas aquí estudiados. *William Wilson* de Edgar Allan Poe (1839), *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde (1890), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), *El hombre duplicado* de Saramago (2002) son algunos ejemplos de libros inspirados en el doble o en el Doppelgänger. Estos textos suponen una amplia muestra de la importancia del tema en la literatura en general, y en la idea del doble en particular, en su evolución y transformación en cuanto al tono y el enfoque como una adaptación a las necesidades sociológicas de su tiempo.

El cine es otra práctica artística que ha abordado y explorado en profundidad el tema del doble, a veces desde la propia literatura, adaptando y traduciendo al lenguaje cinematográfico obras literarias. Como hemos podido ver, las estrategias narrativas para la resolución de la problemática del doble son extensas y de resultados muy diversos y complejos. En casi todos los casos vemos, al igual que ocurre en los artistas objeto de esta investigación, que los desenlaces interpretativos y los términos resolutivos son abiertos. En ellos hay implícita una búsqueda de identificación, pero sobre todo de interpretación por parte del espectador. Un fiel reflejo de esta inspiración llevada al cine es *Cisne Negro* de Darren Aronofsky (2011) o *Enemy* de Denis Villeneuve (2014).

En la segunda parte de la tesis la investigación aborda el fenómeno del doble y del Doppelgänger desde las distintas interpretaciones artísticas y las diferentes posibilidades narrativas que pueden llevar a confusión respecto del fenómeno del Doppelgänger.

La importancia del espejo como posibilidad narrativa, como símbolo y como imagen arquetípica, no se debe únicamente a su relación con el desarrollo de la personalidad. En la contología clásica ha resultado un elemento esencial: Gracias a títulos como “Blancanieves y los siete enanitos” o “Alicia a través del Espejo”, el elemento del espejo se ha integrado en la imaginería colectiva como un elemento con propiedades casi mágicas. Artistas como Duane Michals, han interpretado y e indagado en la temática del espejo continuando con la tradición temática clásica.

El reflejo puede confundirse con la tradición narrativa de las imágenes especulares, pero lo cierto es que tiene una entidad propia inherente al mito de Narciso. Narciso, a través de sus múltiples interpretaciones, ha sido una figura relevante a lo largo de la historia del arte, sirviendo como referencia e inspirando a todo tipo de artistas. Esta praxis artística no hay que confundirla con el doble y con el espejo. Las raíces psicoanalíticas, pero sobre todo la intencionalidad del artista que trabaja sobre el tema de Narciso, difieren esencialmente del que trabaja sobre el doble y el Doppelgänger. Narciso, es un reflejo, y Narciso es auto-consciente de que está viendo su propio reflejo. En cambio, como se ha ido desarrollando, la percepción de las diferencias entre el doble y del Doppelgänger no es tan clara. La duda sobre la naturaleza misma del doble es un generador de lo siniestro, algo que no ocurre en Narciso.

La investigación ha constatado también un cierto paralelismo entre el autorretrato y los artistas que trabajan sobre el Doppelgänger, en tanto que muchos artistas afines a esta tendencia artística se utilizan a sí mismos como modelos por una cuestión de practicidad, identificación y entendimiento con el modelo. Aunque hay que reconocer cierta influencia del autorretrato clásico (el retrato psicológico), el tipo de fotografía que aquí estamos analizando no se puede considerar autorretrato, puesto que sus fundamentos básicos difieren en la narratividad implícita en las obras del Doppelgänger.

Por último, hemos visto relaciones de afinidad y diferencia con la máscara: Aunque la máscara o disfraz aunque no sean elementos propiamente *doppelgängerianos*, el artista puede instrumentalizarse a sí mismo para poder hablar de otros temas.

En resumen, se han revisado los conceptos del espejo, el reflejo (Narciso), el autorretrato y la máscara en relación (y como diferencia) a la definición y el comportamiento del Doppelgänger. Pero no hay que olvidar que, aunque no son rasgos definitorios del fenómeno, en muchas ocasiones, se han utilizado como recurso para acercarnos a esta tendencia artística.

En el contexto de las artes visuales, encontramos autores como Joel Peter Witkin, Jack & Dinos Chapman, Mira Nedyalkova, Anja Niemi o Sandra Torralba, cuyas obras giran en torno a una reflexión sobre la deshumanización, la desnaturalización, la soledad, la extrañeza en torno al propio cuerpo, y cómo nos enfrentamos a la sexualidad y las historias ocultas, o Alex Prager, quien a través de su obra fotográfica y cinematográfica nos remite a los grandes miedos arquetípicos, y a ideas de la soledad y de lo oculto tras la belleza. Creadores como éstos son un claro ejemplo de la tendencia hacia lo siniestro referida, y de cómo los acontecimientos perturbadores y la inseguridad tras la aparente calma, son elementos subyacentes a la imagen en esta práctica artística.

Se han detectado una serie de cuestiones de relevancia dentro del marco artístico actual en el que enmarcamos esta investigación, por la relación de influencia y por la estructura narrativa que desarrollan. Como antecedentes y precursores de los artistas doppelgängerianos actuales analizados en la investigación hemos señalado a Gregory Crewdson, Sam Taylor-Wood y Erwin Olaf. De los trabajos de estos autores se desprenden estrategias narrativas que resultan fundamentales para el entendimiento del planteamiento artístico de los artistas que se integran en la temática del Doppelgänger, y que son principalmente lo siniestro, la narratividad, y la escenificación, y la utilización del doble (duplicación/multiplicación de un personaje o varios).

Como tipología con entidad propia, el Doppelgänger, engloba unas pautas creativas/temáticas o características comunes específicas. Aunque éstas han sido mencionadas y presentadas a lo largo de esta investigación, las subrayamos a modo de resumen:

- Lo siniestro: Un componente inequívoco que infunde miedo, angustia o la sensación de que algo siniestro va a ocurrir, es la ignorancia, la falta de información. Por ello, la imagen no puede ser completa. Se busca, por el contrario, sugerir, dar a entender, ofrecer pistas para que las emociones y la propia experiencia (presente o pasada) de cada espectador dialogue con la imagen.
- La narratividad: Los contenidos o conceptos de la imagen se ofrecen de una forma narrativa al espectador, si bien ésta es, frecuentemente, una narración sincopada, codificada, explotando las cualidades de la narración fija de la imagen fotográfica.

- La escenificación: La escenificación se utiliza como refuerzo de la narración, aporta coherencia, y facilita y estructura la comprensión de la historia.
- La utilización del doble, duplicación/multiplicación de un personaje o varios: Esta reflexión sobre uno mismo, acerca de cómo nos representamos (y sobre todo, acerca de cómo y para qué utilizamos nuestra imagen) es una parte interesante e íntima de cada uno de los artistas, de su modo de trabajar entendimiento que viene de la obra fotográfica. Resulta curiosa la relación de extrañamiento y acercamiento del cuerpo físico con la obra artística. Estas obras ponen de manifiesto la íntima relación entre los intereses racionales y las necesidades del artista de expresar sus intereses más íntimos.

Como vemos, esta nueva tipología fotográfica ha tenido una clara evolución desde la experimentación con la doble exposición o la fotografía gemelar hasta el Doppelgänger. Aunque parece haber una clara diferenciación entre la fotografía gemelar (gemelo físico) y la fotografía del Doppelgänger (gemelo psicológico), los principios básicos son comunes. No debemos olvidar que un Doppelgänger es una representación psicológica con un inherente factor siniestro. Y la fotografía gemelar es un retrato “real” de gemelos “reales”. Lo que resulta común, y por ello consideramos aquí que la fotografía gemelar es un antecedente, es que en la fotografía gemelar, el retrato psicológico, el factor siniestro proviene de la visión del propio fotógrafo, que focaliza su percepción de los gemelos en la fotografía final. El Doppelgänger retoma esta idea y genera sus propios gemelos para retratar de manera consciente ese factor siniestro, en una intencionalidad de una narratividad psicológica obvia.

El análisis metódico de los intereses y las influencias externas aplicadas a los intereses propios de cada uno de ellos se analizarán tratando de dilucidar el origen de un interés común. Con la definición de los elementos que sustentan esta nueva tipología denominada El Doppelgänger (lo siniestro, la narratividad, la escenificación y la utilización del doble) se ha querido clarificar, explicar y objetivar las estrategias utilizadas por diferentes artistas integradores de esta tipología.

La tesis pone de manifiesto la existencia, especificidad y utilidad de esta nueva tipología, y además que abre un nuevo campo de estudio dentro de la fotografía, como la fotografía gemelar (fotografía gemelar como fotografía del gemelo físico y como o interpreta tanto el artista como el espectador) en la que sería interesante indagar como tendencia con entidad propia.



ANEXO: ENTREVISTAS

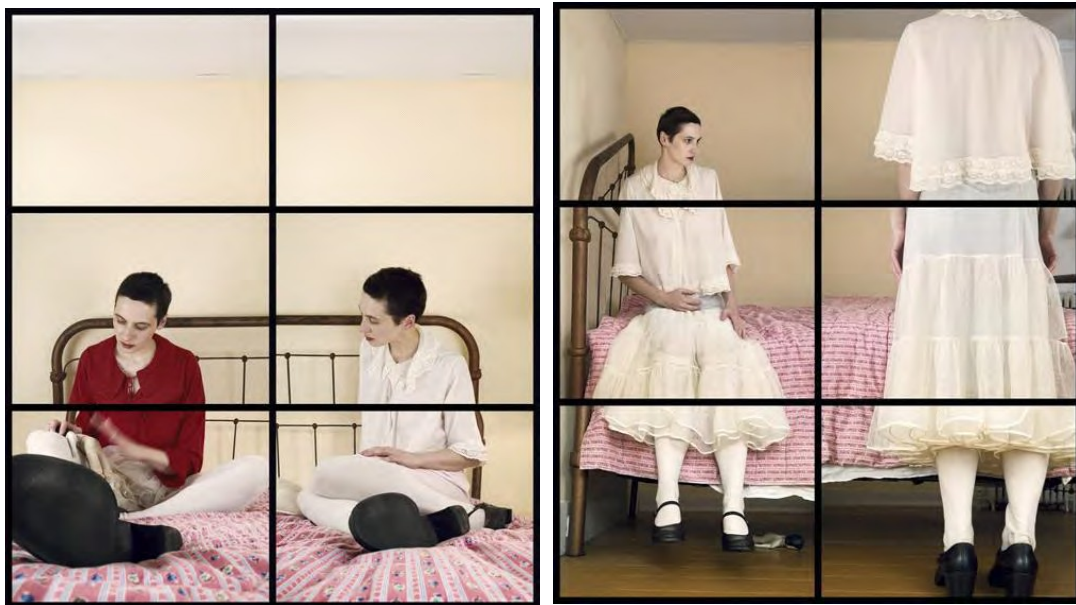




## A. Entrevista a Cornelia Hediger

### B.

Cornelia Hediger es una fotógrafa de origen suizo y afincada en Nueva York que trabaja desde los inicios de su carrera en torno a la leyenda germánica del Doppelgänger. En agosto de 2015 tuvo la amabilidad de responder via e-mail a una serie de preguntas acerca de su trabajo y sus planteamientos artísticos, así como de sus estrategias narrativas para desarrollar la problemática del doble.



Cornelia Hediger

Doppelgänger

2008

**Lidón Ramos:** Los cortes en la imagen evocan cierta descomposición del cuerpo que parece reforzar la idea del Doppelgänger del desdoblamiento dentro de un mismo cuerpo. No utilizas el Photoshop para generar esta idea del doble idéntico. ¿Utilizas la fragmentación que genera tu manera de trabajar para reforzar esta idea?

**Cornelia Hediger:** *La ruptura del cuerpo me parece importante para este proyecto en particular. No sólo es un descanso físico, sino también uno mental. Se trata de una fragmentación del cuerpo y la mente, una división dentro de la imagen, así como haciendo alusión a una doble personalidad.*

**LR:** ¿A qué se debe que no utilices este tipo de programas informáticos?

**CH:** *Personalmente, yo no respondo a imágenes fuertemente photoshopeadas (trabajadas con Photoshop). Trato de mantenerme fiel a la fotografía tradicional tanto como pueda. Dicho esto, he creado algunas imágenes Doppelgänger que tienen alguna manipulación con ordenador y algunas capas. Estas imágenes, sin embargo, no han sido publicadas y nunca lo serán. Era algo que quería probar y aunque me gustan las imágenes, siento que no deben formar parte de este proyecto. Algún día las publicaré pero para otro proyecto.*

**LR:** ¿Tienes algún hermano gemelo?

**CH:** *No, no tengo un hermano gemelo. Tengo un hermano que es 18 meses mayor que yo.*

**LR:** ¿Dónde surge el interés por el Doppelgänger?

**CH:** *No puedo recordar exactamente cuándo comenzó mi interés en el Doppelgänger. Sin embargo, he sido consciente del concepto desde que era una adolescente. Crecí escuchando cuentos de hadas y leía muchos libros. En la adolescencia debí toparme con el tema del Doppelgänger y me fascinó.*

**LR:** Hablas de cierta influencia literaria en tu obra, ¿qué textos acerca del tema te parecen más interesantes o te han influido más?

**CH:** *William Wilson de Edgar Allen Poe es uno de los textos que se quedó conmigo y que con frecuencia sigo pensando.*



Cornelia Hediger

Doppelgänger

2006

**LR:** Hablas de lo reprimido, de lo siniestro, del alter ego, del ego, términos normalmente asociados con el psicoanálisis. ¿Es un tema que te interese?

**CH:** *Sí, estoy muy interesada en esa línea de pensamiento. Estoy más interesada en el interior versus al exterior. Por ejemplo, pienso mucho en el ego y lo que el ego hace a los seres humanos. Lo extraño, lo siniestro, es fascinante para mí.*

**LR:** He visto que toda tu obra, no solo el trabajo sobre el Doppelgänger, tiene un fuerte componente psicológico en el que utilizas elementos arquetípicos, como la muñeca, la casa, el bosque, el doble... Sobre el punto psicoanalítico, ¿has leído la obra *Lo siniestro* de Freud y si es así, ¿hasta qué punto te ha influido?

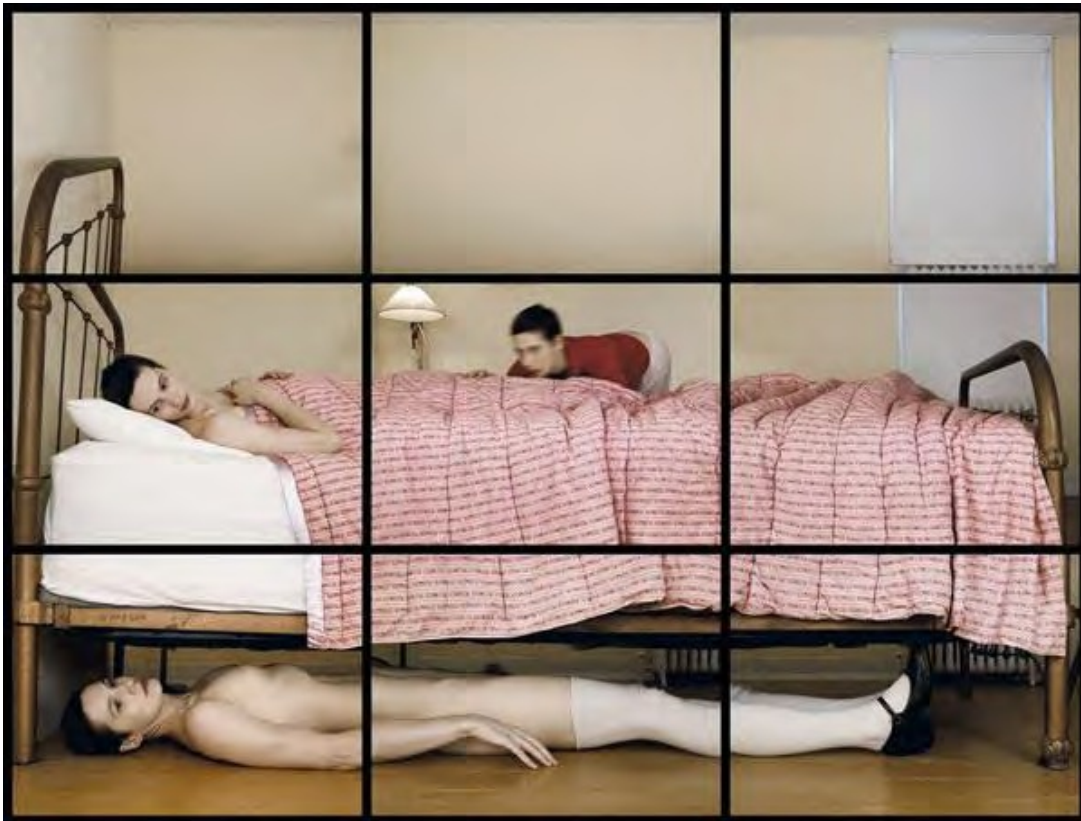
**CH:** *Tengo una copia del libro, Estudios en Parapsicología por Freud. Leí "Lo siniestro" y pensé que era interesante leer acerca del punto de vista de Freud acerca de eso. Todo lo que leemos y experimentamos tiene influencia en nosotros y estoy segura que "lo siniestro" por Freud pudo haber dejado una huella en mí. No puedo decir, sin embargo, que haya influido en mi trabajo. O quizás es mejor decir que cuando miro mi trabajo, no puedo apuntar a cualquier cosa y decir, ahhhh, hice esto porque he leído "Lo siniestro" por Freud. Por supuesto que, inconscientemente, el texto podría haberme guiado.*

**LR:** ¿Existe una identificación con tu obra? ¿podríamos hablar de trabajo autobiográfico?

**CH:** *Cuando hablo de mi trabajo, llamo a los personajes "la otra mujer o mujeres". Nunca me refiero a los personajes como "a mí misma o Yo". Dicho así, el trabajo no es ficticio, se basa en mis propias experiencias de vida. La fotografía es una forma visual de expresarme, de contar una historia que tiene sus raíces en algún lugar dentro de mi propia vida.*

**LR:** Te utilizas a ti misma como modelo ¿forma parte de tu investigación dentro del campo psicoanalítico /autobiográfico? O ¿es más una cuestión práctica de disponibilidad?

**CH:** *Me he estado usando a mi misma como modelo desde que cogí una cámara. Me gusta trabajar por mi cuenta. Trabajar con una modelo podría ser desafiante y difícil en muchos niveles. Además, mis tomas duran todo el día, desde la mañana hasta la noche, y las series más grandes continúan al día siguiente. Sería imposible trabajar con una modelo por estos períodos de tiempo tan extensos.*



Cornelia Hediger

Doppelgänger.

**LR:** ¿Qué es lo que más te interesa sobre la dualidad del Doppelganger?.

**CH:** *La idea del Doppelgänger es una maravillosa y fascinante "historia" para mí. El Doppelgänger es una manera de expresar la "lucha" interna de una forma visual y externa. Si pudiera escribir, probablemente escribiría sobre ello, pero soy una escritora terrible y por lo tanto prefiero expresarlo visualmente.*

**LR:** En tus series fotográficas sobre el Doppelganger parece realizar una investigación sobre varias inquietudes psicológicas, de hecho gran parte de tu trabajo da esta sensación. En tu obra en general ¿Cuáles son los aspectos psicológicos que te interesan?

*Desde que busco inspiración en mi propia vida, con respecto a mi propio trabajo, a menudo empleo asuntos de mi infancia y eventos que también son actualmente relevantes. Muchos de estos temas son universales y no exclusivamente de mi propia persona. Investigo algunos de los momentos más oscuros de la vida, algunos eventos y temas que tal vez son más dolorosos. Pero por otro lado, puedo reírme de los absurdos de la vida y burlarme de ellos, también.*

**LR:** He visto que también realizas video creaciones, ¿es un paso lógico hacia una narrativa más específica? ¿Te ofrece más posibilidades que la fotografía?

**CH:** *El vídeo es bastante nuevo para mí y es una manera muy diferente de trabajar. Colaboré en un proyecto de vídeo, algo que nunca había hecho antes. Mis imágenes, en la fotografía, son narrativas, cada imagen cuenta una historia. Me parecía apropiado convertir la imagen fija en una imagen en movimiento. No creo que el video me ofrezca más posibilidades, el vídeo y la fotografía son diferentes formas de expresión, y ambos ofrecen sus propias posibilidades.*

**LR:** Toda tu obra es muy personal, desde el planteamiento, eres de los escasos artistas que trabaja directamente sobre el Doppelganger. El Doppelganger es una figura extraña, oscura y que como diría Roland Barthes conlleva una pulsión de muerte, lo que es uno de los terrores más comunes. Tú haces un juego estilístico muy interesante, la composición, el cambio de escala, generando inquietud en la composición general. Pero, a diferencia de la mayoría de los artistas incluyes un componente sexual de una manera muy directa y natural. ¿Cuál es la motivación?

**CH:** *En todo mi trabajo, represento hasta el final algunas de mis propias preocupaciones. Encabezo asuntos que están presentes en mi vida, experiencias que he tenido o lo que estoy pasando en ese momento. Mi sexualidad es parte de lo que soy y por lo tanto es parte de mi trabajo.*

**LR:** Es curioso que estamos hablando de un fenómeno esencialmente siniestro y oscuro, pero tus imágenes, que mantienen esta esencia, son por otro lado muy coloristas y vivas. Esto parece resaltar más esta sensación. ¿Hay en esto una búsqueda de la contraposición, un juego de opuestos?

**CH:** *El Doppelgänger es un presagio de mala suerte y muerte. Es un tema muy oscuro. Por lo tanto me gusta hacer el trabajo más atractivo con mi propia selección de colores. A menudo, el espectador sólo detecta el humor negro (oscuro) escondido en la imagen debajo de los colores bonitos. Me gusta esa dualidad del bien y el mal aunque sea bonito a primera vista, pero dos segundos después es una bofetada de una idea más compleja y un tema más oscuro.*

**LR:** En la exposición que realizaste en Woodstock, sobre Doubles, dualitis en 2012 eras una de las pocas, si no la única artista que trabajó directamente sobre el Doppelganger. Para ti, ¿Es adecuado ampliar la mitología del Doppelganger e incluir en ella, a gemelos, dobles, sosias? ¿O crees que hay cierta diferencia? Si es así, ¿cuáles son las diferencias esenciales para ti?

**CH:** *En el 2012 fui invitada a participar en una exposición en Woodstock, que trataba de dobles, dualidades, gemelos y doppelgängers. Fue una decisión curatorial el agrupar las obras a la vez para crear una exposición dinámica. Yo estaba de acuerdo con la agrupación de los trabajos, pero por supuesto, la idea del Doppelgänger no tiene nada que ver con los gemelos.*



*Los gemelos son dos personas, dos cuerpos físicos, el Doppelgänger es una doble personalidad y una mente 'con problemas'.*



Cornelia Hediger

Doppelgänger

2008

**LR:** ¿Te interesaba este fenómeno antes de comenzar a trabajar en él? ¿qué y cómo te llevo a trabajar sobre el Doppelganger?

**CH:** *Sí, he estado interesada en el Doppelgänger desde hace tiempo. El tema del Doppelgänger era un tema interesante para abordar / emprender.*

**LR:** ¿Cuál es tu proceso artístico? Haces dibujos, bocetos, búsqueda e investigación ¿Cómo es tu planteamiento?

**CH:** *Todo el trabajo inicia con una idea (en mi cabeza). Entonces hago un boceto y planeo las tomas en el papel. Mi intención es traducir la idea, en mi mente, a el papel y luego en una imagen fotográfica. Si pudiera dibujar bien, me detendría en el dibujo o boceto pero soy terrible dibujando. La parte más difícil es transmitir la sensación que quiero comunicar. A veces la imagen visualmente parece bien, pero la sensación no está. Si eso ocurre, elimino la imagen. Muchas de mis series de Doppelgänger nunca han visto la luz del día.*

**LR:** El contexto escenográfico en el que se desarrollan tus fotografías parece ser importante y definitorio.

**CH:** *Escenificar estas imágenes y fotografiarlas, realmente se requiere de una interpretación. Cada vez que disparo la cámara me meto en el personaje. Yo sé lo que quiero comunicar visualmente, y trato de expresarlo a través del lenguaje corporal y en términos visuales. Esta*

*es también una de las razones por las que no utilizo una modelo. No sabría cómo comunicarle a una modelo cómo actuar en una determinada escena o imagen.*





### C. Entrevista a Martin Liebscher

Martin Liebscher es un fotógrafo de origen alemán que aunque no trabaja directamente con la idea del Doppelgänger si que utiliza la duplicación de la propia imagen como técnica narrativa donde un mismo personaje se encarna a si mismo dentro de una imagen en muchos “tiempos” diferentes a la vez.

Martin Liebscher, aunque no contestó directamente a muchas de las preguntas, adjuntó un PDF de más de 180 páginas para que pudiese entender el proceso creativo, sus motivaciones y las técnicas utilizadas. No dio sin embargo su autorización para mostrarlo en público o reproducirlo en parte o íntegramente, así que algunas preguntas en las que se indicará debidamente, serán un pequeño resumen de este dossier que envió.



Martin Liebscher

“No man is an Island”

2007

**Lidón Ramos:** El Doppelgänger proviene de una leyenda germánica ¿haces en tu obra alguna referencia al Doppelgänger?

**Martin Liebscher:** *¿Qué leyenda germánica?*

**LR:** La utilización del Doppelgänger en el mundo del arte, no solo en la literatura se ha dado más a partir del posmodernismo y de la hipermodernidad, ¿te sientes identificado con alguna de estos términos?

**ML:** *¿A que te refieres?*

**LR:** ¿Cuáles son tus referencias artísticas y literarias?

**ML:** *Lucas Cranach, Caspar David Friedrich, Jeff Wall, Spike Jonze, Marcel Duchamp, J. Verotier...*

**LR:** Muchos de los artistas que trabajan sobre la multiplicación de la propia imagen se utilizan a sí mismos como modelos ¿es para ti una cuestión práctica, de comodidad, o forma parte de tu investigación?

**LR:** Otro elemento que me llama la atención es que en cada uno de tus “movimientos” se ve que el personaje es el mismo, que no tratas de diferenciarlo mediante el vestuario o la actitud, claramente se trata del mismo personaje todo el tiempo ¿es intencionado? No parece que estés tratando de hablar tanto de variaciones de personalidad como de la capacidad de la ubicuidad o una reflexión sobre la clonación humana.

**LR:** Freud dice que la aparición del doble genera una sensación de lo siniestro ¿te interesan los temas psicoanalíticos?

**ML:** *De alguna manera sí.*

**LR:** Utilizas grandes escenografías en tus obras, lo que conlleva un trabajo ingente a la hora de tomar las fotografías pero también un arduo trabajo para realizar el montaje. Empezaste hace años cuando los softwares de tratamiento de imágenes no estaban tan perfeccionados como lo pueden estar ahora. ¿Los has utilizado desde un primer momento o ha sido un proceso de aprendizaje desde métodos más tradicionales?

**ML:** *Sí, la primera imagen fue en 1993:*

<http://liebscher.biz/familie/feuer.htm>

*Solía dibujar mucho antes de comenzar con la fotografía*

**LR:** La calidad de tus imágenes es impresionante, el tratamiento y el resultado final, me resulta curioso el colorido del vestuario elegido, en el que en muchas ocasiones parece que quieras integrarte en el medio, ¿es premeditado?

**ML:** *Por supuesto, tienes que pensar en eso de antemano.*



Martin Liebscher

“Fabrik, Sytl”

2008

**LR:** ¿Utilizas ayudantes para realizar estas imágenes?

**ML:** *Mi asistente presiona el botón en el momento adecuado. Ella conoce mi trabajo muy bien para elegir el mejor momento. Siempre hay una sola imagen, por no elegir entre diferentes gestos.*

**LR:** ¿Cómo es el trabajo previo? ¿Bocetos, estudios de composición, lugar...? ¿Qué tipo de planificación haces?

**ML:** *Solía dibujar mucho antes de comenzar con la fotografía*

**LR:** ¿Qué artistas te han influido a lo largo de tu carrera? ¿Cómo relacionaría su obra con la idea de copia de Warhol?

**ML:** *Me han influenciado mis maestros Kippenberger y Bayrle, ...*

*No*

**LR:** En el catálogo publicado en Málaga en 2003, habla de la utilización de “panorama pictures” y “fisheye” en sus fotografías, mezcla todo esto con la manipulación digital, ¿pretende con esto conseguir un mayor efecto de grandiosidad o es una cuestión estilística?

**ML:** *Imágenes panorámicas proceso –analógico*

*(En el citado pdf, menciona alguna de las cámaras utilizadas en los diferentes procesos creativos, cámaras panorámicas, antiguas cámaras Kodak, cámaras desechables que ha utilizado tanto para hacer fotografías como para crear a partir de ellas, diferentes maquetas, como en su trabajo “San Francisco CA, 1998”, también hubo una parte de investigación con los que él llama pseudofotogramas, que son positivados directos de objetos sobre el papel fotográfico. Cámaras estenopeicas, profesionales y creadas por el mismo.)*



Martin Liebscher

“Unidentified Fotografic Objects”

1998

**LR:** Fue durante muchos años operador de cámara en el cine, ¿cómo le ha influido esta experiencia en el tipo de narratividad en la que ahora trabaja?

**ML:** *Encontrarás la respuesta en mi trabajo.*

*(Aunque él no habla aquí directamente, en la documentación que aportó puede verse que sus estrategias narrativas se acercan a lo cinematográfico tanto en cuanto las escenas que realiza, parecen superponer diferentes fotogramas dándole continuidad a una imagen que de otro modo parecería estática. Consiguiendo el objetivo de fotografiar a una misma persona haciendo muchas cosas la vez.)*



Martin Libscher

Markus Place, Venice

2010

**LR:** ¿Cómo se introdujo en el mundo fotográfico?

**ML:** *Cuando tenía unos 14 años, con mi primera cámara y cuarto oscuro.*

**LR:** En el artículo <http://liebscher.biz/texte/spiegle.htm>, se habla de un proceso aditivo de todas las personalidades o facetas de un solo individuo, en este caso usted, ¿es esta su intención? ¿Hablar de un solo individuo capaz de dividirse en muchos otros, ser muchos a la vez y que solo mediante la suma de todas esas partes podemos llegar a conocer a este individuo?

**LR:** Al contrario de los artistas (ya sea en literatura, fotografía o cualquier otra manifestación artística) no parece preocuparte tanto la idea del original y de la copia como de la capacidad de ser uno y muchos a la vez. En las imágenes en las que un personaje aparece repetidamente generan este tipo de ansiedad en el espectador, ¿es esto lo que busca?

-

**LR:** En el artículo califican al personaje que aparece en sus imágenes de “individuo imprevisible”. ¿A que cree que se debe?

-



**LR:** ¿Cuál es la motivación principal de su obra?

**ML:** *Hacer arte.*

**LR:** Tengo una duda, ¿busca la simultaneidad de un mismo personaje dentro de una sola fotografía o también habla de otros temas como la idea de que gracias a las nuevas tecnologías parecemos tener el don de la ubicuidad, de ser omnipresentes? Atributos normalmente destinados solo a los dioses, en cierto modo esto me lleva a pensar en “el moderno Prometeo”, en la clonación, en la posibilidad de abarcarlo todo. ¿Qué opina de esto?

**ML:** *No es clonación, el repetir una y otra vez lo mismo. Si piensas en el cine y en el tiempo: Mis imágenes tienen miles de momentos únicos en el tiempo grabados en una sola imagen.*



Martin Liebscher

Theater Opera Garnier

2014





## D. Entrevista a Reiko Nonaka

Se entrevistó a Reiko Nonaka en agosto de 2015. Junto con la entrevista, la autora entregó la memoria de fin de grado que realizó sobre este proyecto.

**Lidón Ramos:**

He visto en la sección de profile de <http://www.reikononaka.com/index.php?/about/profile/> que aparece una fotografía de dos niñas gemelas. ¿Eres tú? ¿Tienes una hermana gemela? ¿Viene de ahí tu interés por los gemelos?

**Reiko Nonaka:** ¡Sí, tengo una hermana gemela efectivamente!

*Sobre el texto como anexo enviado por Nonaka: Si hago la fotografía, es posiblemente porque soy gemela. La gemelidad reenvía siempre la noción de "duplicado". Los gemelos son un reflejo uno del otro, totalmente como la fotografía es un tipo de reflejo de la realidad. La fotografía para mí es un arte del duplicado, en cierto modo. Titulé esta serie " vida Doble ", porque el "duplicado" tiene el sentido de dos, pero es singular, es por eso que este título me gusta tanto.*



**LR.** ¿Hasta qué punto te sientes identificada con tu hermana? ¿También se dedica a la fotografía?

**RN:** No, ella es profesora en una escuela primaria en Japón, y yo soy fotógrafa y artista en París.

*(Memoria enviada por Reiko) Actualmente, trabaja como maestra de escuela en Japón y estudió el arte y la fotografía en Francia. De hecho, era yo quien quería ser profesora y era ella la que quería hacer las bellas artes. Invertimos lo que queríamos hacer en la vida, sin darnos cuenta. Sin embargo, estamos contentas de que una haga lo que la otra otro quería hacer. Porque, por cierto, mi hermana y yo, nosotras somos físicamente dos personas y tenemos cada una su vida, pero al mismo tiempo, desde el principio, formamos un conjunto y compartimos nuestra "vida doble" como pareja.*



Reiko Nonaka  
Double vie I, serie  
2010

**LR.** Me parece interesante cómo ha evolucionado tu trabajo. En “Double vie I” pareces trabajar en los detalles que igualan a los gemelos, esas pequeñas cosas que os hacen identificaros entre vosotros, pero en “Double vie II”, parece que vas un poco más allá buscando no solo un retrato genérico sino pareces buscar una contextualización y de algún modo mostrar sus identidades. ¿Es esta tu intención?

**RN:** Leer mi memoria a partir de la pág. 14.

*(Sobre la memoria enviada por Reiko, literalmente transcrito)*

*Desde hace años, trabajo en los gemelos. Primero, en 2009, comencé a fotografiar a los gemelos. Al principio mi estilo fotográfico era bastante documental, pero había siempre una narración que acompañaba mi trabajo fotográfico. Hice un montaje en forma de diaporama con fotografías de gemelos y de las narraciones que cuentan de historias de cada par de gemelos, introduciendo nuestra historia de gemela.*

*Luego, en 2010, realicé una serie fotográfica de varios pares de gemelos con textos escritos. Mostrando las fotografías de otros gemelos, de hecho les cuento nuestra historia, de mi hermana gemela y mía, nuestra autobiografía de gemela. Es una forma híbrida entre la fotografía de otros gemelos y el texto sobre mi hermana y yo. Para esta serie, hice retratos, y fotografiado también por partes del cuerpo y objetos que conciernen a sus historias o que simbolizan su gemelidad. En la serie, mezclé todas las fotografías de retratos, de objetos y de partes de cuerpo, sin señalar a que pares de gemelos pertenecían estos elementos.*

*Además, en 2011, a partir de películas super 8 que mi padre había rodado cuando teníamos entre 1 y 4 años, realicé un montaje vídeo utilizando nuestras propias fotografías de la infancia hasta hoy. Se trata de mi historia de gemelas con una narración sonora con mi propia voz. La narración cuenta nuestras autobiografías con la ayuda de la fotografía en la cual siempre nos han hecho. Las fotografías muestran visualmente nuestras vidas partidas como si nuestras vidas estuvieran en la misma existencia. En cambio, en la súper 8, cada una de nosotras se mueve de una manera diferente y a veces parsimoniosamente. Mi padre vacilaba siempre en su enfoque para rodarnos las dos. Vemos bien él va - y viene con la cámara entre*

*los dos, totalmente como nuestra vida doble intercambiable y contada por la narración de la cámara.*

**LR:** A lo largo de mi investigación me he dado cuenta de la enorme diferencia que hay cuando se fotografían gemelos. El punto de vista de un fotógrafo que forma parte de un par de gemelos es muy diferente del que no tiene gemelos. Los que no son gemelos, parecen tener tienen una visión poco objetiva. La curiosidad es lo que en parte parece motivarles, lo que acaba generando un tipo de imágenes muy particulares puesto que el enfoque psicológico es muy diferente. ¿Cómo crees que te ha influido ser parte de un par de gemelos en tu obra?

**RN:** *Lo mismo, pp. de 5 a 11.*

*(Extracto de la Memoria de fin de grado de Reiko Nonaka)*

*Los gemelos son dos niños nacidos del mismo parto. Esto se aplica para los "verdaderos gemelos" o los "gemelos falsos". Los "verdaderos gemelos" se derivan de la escisión en dos del solo huevo fecundado por un solo espermatozoide, son siempre del mismo sexo y comparten la misma herencia genética. En cambio, los "gemelos falsos" se derivan de dos huevos fecundados por dos espermatozoides, pueden ser lo mismo sexo o de sexo diferente.*

*Para este sujeto, hay dos palabras latinas: "diabolum" y symbolum ". El "symbolum", "el símbolo" en francés, significa lo que reúne: objeto o hecho natural perceptible e identificable, como una palabra, una imagen, un objeto, que representa algo más por asociación, enlace, o reunión. Por otra parte, el prefijo " dia-" significa "separación, distinción". La noción de "diabolum", que dio "a diablo" en francés, designa lo que divide o desune en dos: lo que es separado y cortado. Pues, los verdaderos gemelos son próximos al principio de la noción de "symbolum", y más tarde evolucionan hacia la noción de "diabolum" en dos personas.*

*Para los no gemelos, el encuentro de gemelos provoca un tipo de inquietud. ¿La Naturaleza quién parece tan bien programada para producir a personas inimitables podría pues también generar dobles, trillizos e incluso cuatrillizos? No es asombroso entonces que artistas y más particularmente fotógrafos se interesen por este fenómeno. ¿En efecto, si la producción de individuos únicos por la Naturaleza es la norma, la existencia de gemelos sería pues "anormal, incluso "diabólica?*

*En cambio, para los gemelos, yo incluida, es la orden natural de las cosas. Parece que hasta en los momentos que preceden el aprendizaje del lenguaje articulado, ya desarrollan medios muy eficaces de comunicación para todo lo que era importante y hasta vital para los dos. Es una experiencia personal y íntima, anclada en lo más hondo de su cuerpo y en lo más hondo de su vida.*

*Por otro lado, podemos decir que la fotografía es un tipo de instrumento del duplicado que asocia las nociones de copia, de reproducción y de duplicación. La gemelidad reenvía siempre esta noción de "duplicado". Los gemelos son un reflejo uno para el otro, lo mismo que la fotografía es un tipo de reflejo de la realidad. La dualidad física de gemelos a menudo plantea la cuestión del individuo y de la identidad. Los gemelos son siempre un sujeto*

*interesante como personajes dobles, evocando semejanza y desemejanza, identidad y alteridad, incluso identidad doble. Por su misma naturaleza, la fotografía no tiene equivalente entre otras artes para expresar esta dualidad. Es por eso que un gran número de fotógrafos se interesa por los gemelos como sujeto "doble" de la fotografía.*

**LR:** ¿Qué opinas de trabajos como los de Mary Ellen Mark, Diane Arbus y Tereza Vlckova?

**RN:** Leer la página 8 para Diane Arbus, para los otros te envió las respuestas más tarde.

*(Sobre la página citada de su memoria)*

*La fotografía famosa de gemelas de Diane Arbus: "Identical Twins, Roselle" (1967). Delante de una pared blanca, dos nietas idénticas nos miran frente a frente. El ensayo crea la insólita de esta fotografía. Una palabra de Diane Arbus: "quiero fotografiar lo que es el dolor". Diane Arbus escoge como sujetos los marginales de la sociedad, como los enanos, los gigantes, los disfrazados, los transexuales, o los minusválidos mentales, etc. Para ella, los gemelos son también los "diablos", los enigmas que la Naturaleza le ofrece..*

*Para mí, que soy gemela y que estoy contenta de serlo, los gemelos es algo natural, ¡magnífico y un feliz (hermoso) regalo de Dios! Pero para la gente que no tiene un gemelo, supongo que piensan que tener un gemelo es algo misterioso, extraño, incomprensible, quizás demoníaco, como pensaba Diane Arbus. Quizás por esto prefieren presentar a los gemelos de una forma tétrica, creo. De todos modos, si tu conoces otros fotógrafos que tienen gemelos y que trabajan sobre este tema como yo, ¡te agradecería que me los enseñaras, por favor!*



Reiko Nonaka

Double Vie II, serie

2012

**LR:** ¿Qué artistas te han influido?

**RN:** *El primer fotógrafo que me influenció muchísimo y que me animó a ser fotógrafa es Henri Cartier-Bresson, pero fotógrafos que se dediquen al tema de los gemelos no hay muchos, así que es difícil de decir...*

**LR:** ¿Cómo planeas tus fotografías, haces bocetos previos, una entrevista...?

**RN:** *Lee de 17 a 19*

*(según textos indicados de la Memoria de Reiko)*

*Para la realización práctica del máster 2, decidí volver a trabajar en este sujeto de otro modo. Realicé de nuevo una serie de fotografías de gemelos, pero de manera diferente con relación a las series precedentes. En un principio, fotografiaba sólo las "verdades" gemelas. Así como soy verdadera gemela, pensaba que nuestra relación fusionnelle no se aplicaba en el caso de "falsificaciones" gemelas. Sin embargo, buscando los modelos, encontré a algún par de gemelos falsos cuya relación era tan fuerte como la nuestra. Por cierto, a menudo los gemelos falsos no se parecen mucho, pero la dualidad de vida y su lazo son los mismos que verdaderos gemelos. Lo que me interesa en este trabajo, no es una semejanza de la apariencia, es una vida doble. Es por eso que, comencé a fotografiar también a los gemelos falsos.*

*La fotografía es un arte visual en dos dimensiones, pues únicamente con retratos, es difícil de mostrar tales particularidades de la vida de los gemelos. Antes, fotografiaba a la personas, objetos, o la parte de cuerpo, por separado. Pero esta vez, fotografié a ambas personas y sus objetos juntos. Introduje sus objetos en un enfoque fotográfico para evocar a su personalidad y su vida. Además, esta vez, construí cada vez una imagen de simetría izquierda y derecha dentro de la fotografía. Para mí, la gemelidad es como una imagen sobre un papel plegado en dos. Al principio, tenía allí por una sola imagen un ovulo, pero más tarde la imagen se divide en dos partes entre las que cada una forma una figura.*

*Comparten su existencia por este pliegue y jamás se separan en cierto sentido.*

*La metodología para el paso fotográfico es la siguiente:*

*1) encontrar a pares de gemelos y de gemelas que pertenecen a diferentes esferas culturales (Oriente, Occidente), sin distinción de edad, de sexo, ni de "verdades" o "falsificaciones" gemelas.*

*2) escoger un lugar de grabación en su espacio, o sea en su casa, o sea un lugar común para los dos*

*3) Para entender su personalidad, pedir lo que hacen en la vida, lo que les gustan, lo que les apasiona, las cosas que encuentran importantes, etc.*

*4) Para entender las particularidades de cada gemelos, escuchar su historia de gemelos, su relación particular, episodios de gemelos, etc.*

*5) mirar los objetos a los que ellos pertenecen quiénes tienen significados particulares o simbólicos con relación a su gemelidad.*

6) escoger objetos en duplicado que evocan su dualidad y un objeto para los dos que evoca una división y un lazo que los una a ambos.

7) escoger trajes que corresponden a su relación, o los mismos, o en colores diferentes, o ya sea totalmente diferentes, etc.

8) escoger un espacio de grabación que corresponde a la construcción en simetría

9) construir una imagen de simetría utilizando sus objetos escogidos en este espacio, los objetos compartidos en el centro, los objetos separados de ambas partes

10) fotografiar a los gemelos con sus objetos en situaciones donde doy indicaciones



Reiko Nonaka  
Double vie II , Serie  
2012

En el momento de la grabación, les pido mirar la cámara de fotos con una expresión más bien neutra. Porque para mí, la fotografía de esta serie es también un tipo de autorretrato a través de otros gemelos, compartiendo nuestro destino como gemelos. Y a través de este trabajo, deseo crear otro dimensión relacional entre el fotógrafo, el modelo, el espectador y los objetos también.

*A través de esta realización práctica, querría evocar la " vida doble " de cada par de gemelo, así como nuestra " doble vida " a veces compartida y a veces separada. Espero que este trabajo constituya en cierto modo un resultado de mis trabajos sobre los gemelos desde hace años*

9/ Algo que me llama mucho la atención y en parte por eso me interesa el tema, es que a pesar de ser dos personas completamente diferentes a la mayoría de los gemelos se les trata como un todo, como un conjunto. Esta es la percepción exterior, pero... ¿Hasta qué punto es importante la presencia del otro ¿ pero también, ¿hasta qué punto es posible definirse individualmente, entenderse como único?

*Tenemos dos cuerpos físicos diferentes y cada una tiene una vida, pero siempre he pensado que somos complementarias, que siempre estamos la una para la otra, es decir estamos unidas y la uña es primordial para la existencia de la otra. ( leer Doble presentación)*

*Por cierto, tenemos cada una vida, pero el hilo que nos une jamás se rompe. Nuestra dualidad se encarna en una sola vida. Desde el principio, le compartimos una sola existencia a dos, y también vivimos una " vida doble " como una sola vida, para siempre*

*(Texto extraído de Double Presentation, texto que adjuntó Reiko Nonaka con las respuestas de la entrevista)*

**LR:** ¿Vas a seguir desarrollando tu investigación sobre "Double Vie"?

**RN:** ¡Sí, yo continuaré esta serie siempre!





## E. Entrevista a Miriam Chorne

Miriam Chorne, reputada psicoanalista Lacaniana de origen argentino, da seminarios, charlas y conferencias por toda España, como por ejemplo en el Instituto del Campo Freudiano de Málaga. También ha publicado en El País artículos sobre psicoanálisis que se pueden consultar en la hemeroteca del periódico o en el siguiente enlace:

[http://elpais.com/autor/miriam\\_l\\_chorne/a/](http://elpais.com/autor/miriam_l_chorne/a/)

Las conversaciones con ella han sido fundamentales para el entendimiento de los términos psicoanalíticos y psicológicos que se han citado durante toda la investigación. No todas las preguntas obtuvieron respuestas, pero creo que es interesante ver la línea de interrogantes que han surgido durante la investigación.

Aquí se adjuntan algunas respuestas y la transcripción de la última conversación.

### PREGUNTAS SOBRE PSICOANÁLISIS

**Lidón Ramos:** ¿Es cierto que para el psicoanálisis la identidad es una imagen?

**Miriam Chorne:** *Tu primera pregunta acerca de si es cierto que para el psicoanálisis la identidad es una imagen podría responderte que es cierto y que no lo es. Es verdad que el psicoanálisis tiene una concepción del sujeto del inconsciente un poco singular. Para nosotros no es el individuo, no es la persona, ni siquiera es el yo.*

*En un acto fallido o en cualquier otra formación del inconsciente el sujeto no está presente en la representación equivocada (por ejemplo el lapsus o error que has cometido) ni tampoco en la representación que era tu intención decir, sino entre ellas. El “yo” por su parte es un precipitado de identificaciones de diverso tipo algunas imaginarias -desde su misma constitución en el estadio o fase del espejo el ser humano - prematuro en su nacimiento - encuentra satisfacción entre los 6 y los 18 meses, experimenta júbilo al identificarse con otro que le proporciona una unidad que a él le falta.*

*De manera propioceptiva aún se experimenta como un cuerpo fragmentado y esa experiencia en diversas circunstancias de la vida vuelve a reproducirse, con la consiguiente angustia. El “yo”, pues, está conformado por diversas identificaciones, como las capas de la cebolla: soy madre, mujer, psicoanalista, ciudadana, hija, etc. Habrás notado quizás ya que en estas primeras explicaciones utilizo el término identificación o identificaciones, y no identidad. Por eso puedo decir que, por ejemplo, la matriz de las identificaciones posteriores se encuentra en una imagen, la del otro, en el estadio del espejo y también que las identificaciones posteriores dependen del lugar que has ocupado en el deseo del otro, fundamentalmente materno, es decir que no están constituidas exclusivamente por imágenes.*

*Depende de la constelación familiar en la que has nacido -siempre hay quienes cumplen la función de madre y/o padre puesto que por la prematuración no sobreviviríamos sin los cuidados de otros. Esto supone mucho más que imágenes, una dimensión simbólica: las leyes de las relaciones sociales permitidas y prohibidas en el seno de la familia como lo ha estudiado la antropología cultural.*

*Transcripción literal de la última conversación:*

*Lo principal de lo que vengo diciendo es que no hablamos de identidad, sino de identificaciones, y entonces si tú me dices de si es una imagen no está bien planteada la pregunta.*

*Porque nosotros diríamos, hay una identificación (de lo que te explicaba en lo que te escribí, que eso lo tienes por escrito y lo puedes leer y revisar), pero lo que te explicaba era es que lo que es cierto es que para el hombre, los hombres, me refiero como condición humana, la forma del cuerpo (y esa es una imagen totalmente), tiene una importancia muy grande, entonces te explicaba, antes de la explicación de ¿por qué tiene esa importancia?, es porque nosotros como humanos nacemos inmaduros, es decir, literalmente, si a un niño lo dejas solo se muere. Entonces la sensación justamente de propioceptiva, quiere decir de como experimentas tú, tu sufrimiento y todo esto en tu propio cuerpo, es una imagen fragmentada, pero a través de la identificación, precisamente, con una imagen entera con la madre para la antonomasia (la que cumple la función de madre aunque no tiene que ser la madre biológica, pero la que se ocupa de los cuidados, la que le sonríe al niño, la que lo tiene en brazos, la que le da el alimento, la que decide que es lo que pasa cuando llora). En fin, todo esto para el niño visualmente la ve entera y es entonces cuando se produce la identificación con el otro imaginario, por eso la imagen se vuelve oscura, es precisamente porque hay algo que produce culpa. Esto es una experiencia verificada experimentalmente, quiero decir, no es una cosa del psicoanálisis, el psicoanálisis de Galiano lo toma, pero es una experiencia de un psicólogo francés que se llama Ribalo.*

*Si tú tienes un niño entre 6 y año y medio y lo colocas frente a un espejo, normalmente se sonríe y en un momento posterior el niño vuelve la cabeza hacia el que lo sostiene en brazos, porque si no lo sostuviera no podría verse, para, digamos que de esta manera él se identifica con esa imagen en el espejo y eso le da satisfacción porque se ve y se siente, busca después la confirmación en la sonrisa del otro cuando éste empieza a decir: "sí, sí, ese eres tú, que bonito, mira qué niño más guapo"... Esas cosas que se dicen.*

*Esto es una manera de significar una experiencia que no es solo frente al espejo: el espejo es la madre aunque no sea el espejo, el espejo es otro niño. En fin, lo puedo complejizar mucho más, pero ahí ya en la confirmación de la madre o quien sea que lo tenga en brazos: "sí, sí, ¿has visto que niño tan guapo?", (todas esas cosas que uno dice), ya se añade algo más, no es sólo la identificación o la imagen sino cuando nosotros nombramos al niño como ser valioso de alguien como falo (falo es lo mismo que algo importante, esencial para nosotros).*

*Entonces, esa dimensión donde el niño para ti es alguien fálico, es decir, es alguien valioso, tú dices: "¡sí, sí que guapo!, ¡qué maravilla!".*

*El otro día veía a la hija de un amigo que acababa de tener un niño y lo miraba con un arrobamiento total, entonces ahí lo que se está añadiendo es el lugar fálico que tú tienes para el otro, quiero decir, que ya no es la imagen sino es que lugar que ya ocupas tú en el deseo del otro.*

**LR:** Vale, es un poco complicado..

**MC:** *Pero se entiende, ¿no? Yo sé que es la primera vez que lo escuchas pero... Una cosa es la identificación de la imagen puede ser en el otro semejante, en el otro madre o en el espejo. Y otra cosa distinta es que en esa respuesta del otro, donde te valora, tú encuentras un lugar en el deseo del otro, cuando lo encuentras porque hay niños que no lo encuentran y eso es muy duro para el resto de la vida.*

*Entonces, en un sentido, nosotros decimos la imagen, esa inicial, es una matriz en el sentido de que luego en otro tipo de relaciones se produce, reaparece. Entonces, por ejemplo, que a mí a veces me hace gracia (esto no es de la teoría, es de pura experiencia personal), si tú miras a las parejas, hay algunas parejas más misteriosas que otras. O sea, no sabemos cuál es la condición de amor para esa persona. Por ejemplo, ¿por qué este hombre elige a determinada mujer?.*

*Cuando están en análisis muchas veces, una de las cosas que uno descubre en un análisis es justamente cuál es tu condición de amor. Que puede ser desde un rasgo del carácter del otro, por ejemplo, esta gente que una y otra vez eligen hombres que la maltratan. Estoy diciendo cualquier cosa, pero no es cualquier cosa al mismo tiempo. Es decir, lo elijo al azar, podría decir: Estos hombres que eligen mujeres siempre insatisfechas, es decir que no hay manera de satisfacerlas.*

*O puedo tomar rasgos, incluso, más físicos... Si es siempre rubia, o si es siempre delicada. Pero claro, esto a veces toma un carácter, estas son cosas que podría uno decir son más convencionales, pero las hay más singulares. Por ejemplo, suponte, me invento, que tienen que tener la nariz grande y ya eso es un poco raro ya que generalmente es la nariz pequeña y los ojos grandes. Lo que quiero decirte es que hay algo de esa persona que el sujeto ha querido que es absolutamente inconsciente, porque si tú le preguntaras a todas estas mujeres y hombres, de entrada, primero cómo es la mujer que tu elegirías, o el hombre que tu elegirías: "Que sea bueno, alegre, que tengan el mismo tipo de humor"... Y luego en realidad se trata de esas reglas. Una barbaridad para el propósito. Esto, por ejemplo, es verdad que en la psicología animal, también hay algo de este estilo. Por ejemplo, hay experimentos, como el experimento de Konrad Lorenz, que es un especialista y que estudia el comportamiento animal. Tiene experiencias como por ejemplo, si en el lugar de la pata en el momento en que sus patitos están abriendo el huevo tu pones las botas del experimentador, después los patitos siguen las botas del experimentador.*

*Por ejemplo, si a la paloma macho le pones una imagen que no es una paloma pero que tiene que mantener ciertos elementos de la imagen de la paloma, y se desencadena el*

*comportamiento sexual como si fuera una paloma. Con lo cual ahí tienes más a esa respuesta de la imagen.*

*En el hombre esto está totalmente más peleado porque no hay respuesta instintiva, la respuesta en el hombre siempre pasa por el lenguaje, pero en el lenguaje simbólico no es el de la imagen. Ahí ya tienes una complicación.*

*Así como cuando yo te decía que la madre o quien sea diga "Sí, sí, tu estas en mi deseo, eres lo más valioso para mí, eres lo que me arroba" ya no es como una imagen, ya es algo que pone en juego el lugar de la madre y el lugar del deseo que es símbolo.*

*Entonces, lo que te quiero decir es que a la primera pregunta de cierto parecido al análisis de la identidad es una imagen, yo te diría que no hablamos de identidad, pero si hablamos de identificaciones efectivamente decimos que sí es una imagen que constituye la matriz. Nosotros tenemos un concepto (que no tienes que saberlo), pero para que tú te des cuenta de cómo está esa matriz que después se relaciona con cosas posteriores, para nosotros es muy fundamental "el fantasma". No el fantasma en el sentido de los espíritus; para nosotros lo que estructura nuestra realidad es nuestro propio fantasma.*

*Por eso seguramente, las cosas significativas, lo que tú veas y lo que yo vea no va a ser lo mismo. Porque yo lo veo, nosotros decimos, son como unas gafas que te hacen ver el mundo de alguna manera. Entonces el fantasma tiene una parte que es imaginaria y que tiene que ver con una presencia. Por eso yo te hablo de cosas un poco desordenadamente, pero para que tu entiendas que el hecho de que sea una matriz hace, por ejemplo, que algunas veces estoy viajando en el metro, suponte, y veo una pareja, y si la imagen de uno es muy definida para mí, me produce una cierta sonrisa que ha encontrado a alguien tan idénticamente, que ha hecho una elección narcisista, decimos nosotros. O sea, que ha hecho una elección, por ejemplo un tipo de frente muy grande con una nariz muy larga y cara especialmente delgada, por poner un ejemplo.*

*Pero cuando es alguien, que consiga elegir una pareja tan idéntica a la imagen de sí mismo, estoy hablando de la imagen, efectivamente.*

**LR:** *Sí, es verdad que hay parejas que se acaban pareciendo o de alguna manera físicamente.*

**MC:** *Eso es otra cosa, pero incluso a veces se dice con los perros ¡mira que parecido! Y por algo lo eligió, ¿no? Y entonces, te decía eso, porque tiene que ver con el tema de la imagen justamente, que es una cosa más complicada, porque seguro que en la elección de pareja hay más cosas que la imagen. Pero la imagen que es esa matriz inicial que te hizo identificarte con esa imagen y que tú vieras ese júbilo, De alguna manera permanece si eliges a alguien que va a ser tu pareja, que va a ser una persona importante sobre la imagen de ti mismo.*

*Hay otros tipos de elecciones de pareja, pero ésta es importante.*

**LR:** *¿Una fotografía es una imagen de la imagen que hacemos de nosotros mismos?*

¿Podemos reconocernos en una imagen que no se nos parece? ¿A qué se debe este reconocimiento? Negarnos a reconocernos en una imagen que se nos parece ¿es alienarnos como cuando descubrimos por primera vez nuestra imagen en el espejo?

**MC:** *Me preguntas si la fotografía es una imagen de la imagen que nos hacemos de nosotros mismos, ¿no?*

**LR:** Sí, me refiero mucho a lo de las redes sociales, a esa sensación que me da, que se utiliza una especie de avatar o doble falso que tú te creas una imagen a través de fotografías, que te representa en las redes sociales, hasta que llega un punto que te interesa esa mas dar esa imagen que la de ti mismo...

**MC:** *Porque la cuestión, yo te entiendo lo que dices de lo de plantear cuál es la verdadera y la que no es verdadera y pero esto tiene ciertos problemas. Para nosotros, por ejemplo, un sueño o un olvido, o una equivocación hablando, tiene un interés porque, como hipótesis, es que hay algo que está para ti mismo oculto, no que tú quieres ocultar, sino que está oculto para ti porque es inconsciente.*

*Por ejemplo, subconsciente es lo que pasa, por ejemplo, si estas en una cafetería sentada en una mesa y al de al lado no le estas prestando atención, y que cuando le prestas atención entra en tu campo de percepción.*

*Y en cambio con el consciente no es así, porque para nosotros el inconsciente, (y tiene que ver con lo que me preguntabas de la represión), es el inconsciente íntimo y en ese sentido, no es simplemente que no le estoy prestando atención, porque al prestar atención hay una parte de mí fundamental que determina qué tipo de mujer o de hombre elijo, qué elección de carrera he hecho, con quién me peleé, quiénes son mis amigos.*

*En fin, que las cosas más importantes de la vida tienen que ver con cosas inconscientes. Hay algunas cosas que son conscientes que hacen tomar una decisión, pero hay una parte de la decisión que es inconsciente. Que es inaccesible.*

*Cuando decimos reprimido, decimos no está a tu disposición, no es consciente y además hay una razón, la causa para esa decisión.*

*Las fuerzas que han llevado a una representación al inconsciente son las mismas que se oponen a que tú retornes, pero el inconsciente igual muchas veces se consigue zafar de esa barrera y retorna, retorna bajo la forma de una palabra, suponte "alto, sencillo y estúpido", pero suponte que el presidente de la Cámara de Diputados está pensando en la cena que va a tener con su mujer porque es el aniversario de bodas, y en lugar de decir "señores diputados, abrimos la sesión" dice "cerramos la sesión" cuando tenía que decir "abrimos". Es un ejemplo banal. Quiero decirte que hay cosas que él no permite que acceda a su propia consciencia, pero le hace dar ese traspie.*

*Entonces por eso los sueños para nosotros son el camino real, el camino principal para llegar al inconsciente, y al mismo tiempo solo llegan a la consciencia disfrazados de la condición,*

*para que la represión, junto con el hecho de que estás dormida (y puedes soñar que matas pero no matas): Esos dos elementos hacen que acceda a ti ligeramente, porque cuando te olvidas, la represión volvió a actuar y a veces cuando la gente comienza análisis dice (y me sorprende) que se acuerden mucho más de sus sueños, y es por que la invitación que hace el análisis al inconsciente hace que esté más disponible (en el marco de que va ser contado en una sesión) para poder hablar de eso.*

*Esto venía, por un lado, para explicarte lo de la represión, y por otro, lo que tú dices del avatar falso y un ser auténtico. Yo entiendo lo que quieres decir, y lo que te preocupa a ti, lo leo entre líneas, la idea de que de pronto el avatar sea más verdadero que el ser auténtico.*

*Es verdad, y en algunos casos psicopatológicos, hay gente que se inventa unos personajes. Por ejemplo, yo conocí a alguien que era un mitómano y me contaba cosas que le habían ocurrido, y a mí me daba mucha impresión, porque era relativamente familiar y tenía que saber que yo sabía que eso era mentira, y aun así no podía dejar de contarle. Evidentemente hay algo en el hecho de contarte a ti una mentira, le sostiene a él.*

*Por ejemplo, hay un artículo muy interesante, en un libro que se llama "Claves para lo imaginario". Tiene un artículo que se llama "Ya lo sé, sin embargo", que toma esa fórmula, la fórmula de las supersticiones, por ejemplo: Yo no soy supersticiosa, pero mejor no paso debajo de la escalera", ese tipo de cosas, pero tomando esa estructura que es la de la superstición.*

*El autor investiga muchas más cosas desde la psicopatología hasta la creencia, por ejemplo, cuenta una anécdota muy divertida de Casanova, que quiere engañar a una ingenua. Entonces dibuja un círculo y le dice que si ella va a estar ahí dentro va estar protegida de Dios; quiere burlarse de ella, y en el momento que él está dibujando el círculo cae un rayo y el que se asusta es él, y no puede salir del círculo. Entonces el tema es ése: Que yo ya sé que he dibujado el círculo, pero termino yo cayendo en mi propia trampa. Va tomando cosas así y toma también por qué seguimos siendo niños, por ejemplo, lo que tiene de interesante.*

*Yo tenía una paciente que tenía una niña de 9 años, y me argumentaba por qué no seguía ocultándole a la niña que Reyes o Papa Noel son los padres. Y ella decía que era para mantenerle la ilusión, que se la pasaba tan bien cuando recibe un regalo. Entonces lo que dice, es que alguien crea en eso te sostiene a ti. En un cierto nivel, ella misma se ilusionaba con la ilusión de la hija. Y en ese sentido del mitómano que te hablaba, seguramente (aun sabiendo que yo sabía que era mentira), se sentía sostenido por algo de la imagen que quería tener.*

*Esto en relación al avatar, en cierta medida tiene relación, que en la sociedad como espectáculo todo el valor de la representación social que está en el avatar y en muchas cosas también. La cuestión ahí: Es que te sostiene a ti algo, y lo que te sostiene a ti no sé si es verdadero o no. Es verdad que, si yo exagero, una película que se llama "Her", de Spike Jonze de 2014, es verdad que hay algo de realidad.*

*Simplemente te estoy dando estos ejemplos por complicar un poco esta cuestión que tu planteas, que no es lo verdadero de lo auténtico y complicado. Si yo me invento un personaje, no me invento cualquier cosa, seguro.*



*Por eso a nosotros los psicoanalistas, nunca vamos a verificar si lo que cuenta un paciente es real o no.*

*Suponte que yo invento una imagen pública y después yo me la creo, nosotros usaríamos la palabra "la enajenación en la imagen" y tú puedes pensar que hay algo del ser auténtico que se pierde en esa representación que se quiere dar, pero ¿por qué quiere dar esa representación?, Tiene algo que ver con su ser autentico.*

*Lo que te quiero decir que lo auténtico y la representación es complejo, porque uno no se inventa cualquier imagen para que lo represente.*

**LR:** Con la llegada de las nuevas tecnologías, la mayoría de los jóvenes occidentales se familiarizan de otra forma con su propia imagen, los *selfies*, las fotografías colgadas en las distintas redes sociales... Están convirtiendo la fotografía en algo tremendamente similar al espejo. Hay cierta búsqueda del reconocimiento en las fotografías, en cómo "aparecemos" en ellas más, que en cómo nos vemos nuestro reflejo en el espejo.

¿Es posible que podamos llegar a identificarnos más con la imagen de una foto que con la del espejo? En esta generación de un avatar o un doble ¿hasta qué punto esto puede afectar en nuestras relaciones sociales?

**MC:** *(Tomando la pregunta del espejo) Yo no sé hasta qué punto no tienes aquí un sesgo por tus intereses dándole a la fotografía.... Como que la fotografía, lo que buscaras principalmente es tu propia identificación porque me parece que muchas veces, es más bien el reconocimiento del otro. Todas las nuevas tecnologías juegan. Por ejemplo, te importa estar tanto en un lugar como que sepan que estás ahí. Y eso no es tanto reconocer que tú en la fotografía, sino que los otros sepan que estuviste en ese lugar.*

*Una madre en el diván me decía que había llevado a la hija a una quedada, y la quedada les importó un bledo, lo que les importó fue toda la preparación para quedar, y cuando se fueron e iban varias chicas en el coche para llevarlas a casa y dice que se iban contando lo que había dicho no se quien, y era más importante la parafernalia que el hecho de haber interactuando con el otro en la fiesta. Por eso digo que me parece más complicado, no sé hasta qué punto uno busca en la fotografía su propio reconocimiento.*

**LR:** Serge Tisseron dice que podemos reaccionar ante nuestra imagen (ya sea en una fotografía o en un espejo) de dos formas, como "el refugio de una familiaridad tranquilizadora" o bien como una "inquietante extrañeza". ¿A qué puede deberse esta segunda reacción?

**MC:** *Y en esto podría tomar la pregunta anterior de Tisseron, que nombras, que dice que en la fotografía o en el espejo podrías encontrar en nuestra imagen el refugio de una familiaridad tranquilizadora o como una inquietante extrañeza, y la pregunta ahí era a que puede deberse esta segunda reacción.*

*Mucha gente (como yo por ejemplo, a mí me incomoda verme en fotografías), nunca se encuentra bien en las fotografías. Es verdad que hay gente más grata a las cámaras y tiene algo que sale mejor, incluso eso fotográficamente se dice que tiene ángulos, no sé qué, definidos, etc. En cambio a mí no me gusta como salgo en las fotos. Creo en cosas más objetivas, por ejemplo en tonos, yo soy rubia, casi sin cejas, y todo eso ayuda a que no salga bien en las fotos. Pero bueno, esas cosas son mías.*

*Pero en todo caso es verdad que (y aquí viene acaso de tu pregunta de la inquietante extrañeza de la represión) en la imagen de la foto o el espejo de pronto aparece algo que no debería de haber aparecido.*

*Por ejemplo, (¿no te pasado?, y a mucha gente le ha pasado) ir caminando por la calle y hay una vidriera en la que le da una luz particular, o lo que sea, y hace de espejo y tú tienes un instante en que no te reconoces, eso es “inquietante extrañeza”. Quiero decir, que en esa situación sí aparece en la imagen algo que normalmente no lo verías.*

*Lo que me estás contando de tu obra es que hay algo se te hace presente.*

**LR:** ¿Cómo nos afecta este nuevo tipo de identificación? Porque al fin y al cabo buscamos identificarnos con algo no real, con una imagen instantánea, controlada y retocada, con nuestro doble 2.0 mejorado y versionado. Este “yo” irreal que solo vive en las redes sociales.

**LR:** En esta tesis tratamos fundamentalmente sobre el doble y la utilización del doble o de la duplicación de la imagen dentro de la fotografía. Se utiliza de dos formas muy distintas, como un recurso narrativo y como una reflexión psicológica.

En cualquier caso, el resultado es el mismo, la “inquietante extrañeza” que aparece cuando se utiliza a un mismo “personaje” realizando distintas funciones.

Quizá el ejemplo de Anthony Goicolea mostrado aquí es extremo, puesto que la actitud de todos sus “yoes” es exagerada, pero ¿de dónde surge esta inquietud? ¿Puede ser debida a la incapacidad para identificar a l original o ante la posibilidad de que no lo haya?

**LR:** ¿Podemos relacionar esta inquietud con la idea individualista del posmodernismo?

**LR:** En el libro *El hombre duplicado* de Saramago, el protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, al descubrir que posee un doble, un sosia (Daniel Santa Clara) comienza a obsesionarse con la idea de este doble, no tanto por su existencia como por la inquietud que le provoca no saber quién es el original. ¿Qué importancia puede tener para la construcción del “yo” la originalidad? ¿El saberse único?

**MC:** *Borges tiene también dos relatos (“El Otro” y “El Aleph”) que son dos relatos y que lo interesante es el planteamiento de la incertidumbre propia. Por eso te hablaba no de identidad sino de identificación, porque no hay nada que determine que uno sea un verdadero y el otro un falso.*

*Yo lo tomaba solamente por esta cuestión, y veo que lo que a ti te perturba es la idea de que hay un auténtico, un original. Y que más bien ese es más verdadero que el otro. Hay una parte que, lo admito, que la imagen es pura presentación para el otro en las redes. Pero en estas cosas lo que importa es la incertidumbre.*

**LR:** La consecuencia de la incertidumbre...la muerte.

**MC:** *Eso tiene justamente en Lacan todo el tema del estadio del espejo, cuando te contaba lo de la experiencia de la madre que carga al niño enfrente del espejo y todo esto.*

*Eso evoluciona luego y es verdad que es el hecho de que te identifiques en el otro lo que te da júbilo, porque te ves entero, pero luego te da odio porque te enajenas. Hay un momento en la evolución en donde el niño le pega a otro y llora él. Eso lo ves en las guarderías perfectamente. Y en ese sentido hay un momento en el otro en el que te veías en algún tiempo te roba la identificación, hay un momento en que la experiencia es o “yo” o el “otro”. Hay un momento en que el “yo” y el “otro” en donde en el “otro” me veo y todo esto, y hay otro momento en que mato; o desaparece él o yo.*

*Esto sucede con variantes inversas, por ejemplo la reacción de la niña con la madre no es exactamente igual para el niño y la madre. Tomar esta situación para identificarme, pero si me identifico mucho y soy ella, me pierdo. Y está también el sentimiento de apego intenso, y más entre la niña y la madre. También la sensación de si me dejo me devora.*

**LR:** ¿En qué medida puede cambiarnos, la percepción de que no somos únicos e irrepetibles?

**LR:** Por otro lado muchos de los artistas de los que hablamos en la tesis y algunos libros como *El huésped* de Guadalupe Nettel, barajan la idea de un doble, como metáfora, de un “yo” u otra personalidad interior que lucha por salir. Estamos hablando de una mezcla entre la identidad física y la psicológica ya que no se trata tanto de una enfermedad mental como puede ser la esquizofrenia, el síndrome de Capras o la Autoscopia, como un resurgir de otra personalidad. Freud habla de lo reprimido, pero estoy confusa respecto a esta idea de lo reprimido.

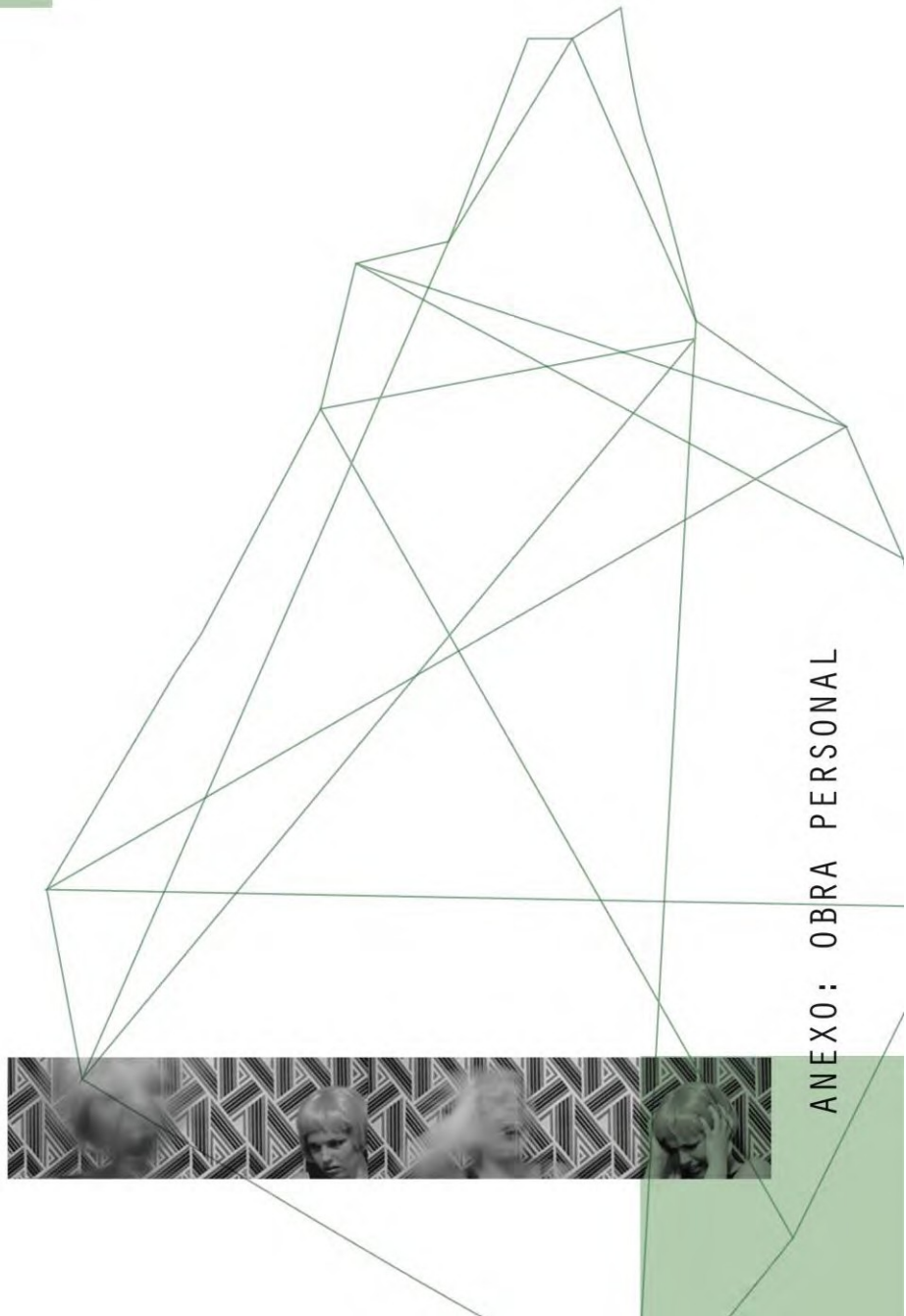
¿Puede reprimirse la verdadera identidad?, ¿puede “convivir con otra” sin llegar a convertirse en un cuadro clínico?

**LR:** ¿Podemos considerarlo, más que “verdadera identidad”, un crecimiento desigual de los distintos apetitos?

**LR:** ¿Es más adecuado hablar de dualidad?

**LR:** La fotografía de algún modo nos permite experimentar con estas ideas, de hecho nos permite reflexionar sobre ellas a través de la imagen. Pero la fotografía es un espejo fragmentado e inmóvil. Es un fragmento vital aislado y descontextualizado. Ahora bien, las imágenes que citamos pretenden integrar al espectador en la experiencia misma de la creación mediante la identificación. ¿En qué medida puede producirse esta identificación?

**LR:** Esta tesis trabaja sobre la idea de una nueva tipología fotográfica inspirada en la leyenda germánica del Doppelganger. La traducción literal es “el doble que camina” y suele tener connotaciones funestas. En muchas obras como en *William Wilson* de Poe, en *El retrato de Dorian Grey* de Wilde, *El hombre duplicado* de Saramago, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y en muchos otros, este doble aparece como una versión maligna, deformada de la personalidad del protagonista. Aunque estamos hablando de ficción, de algún modo esto nos recuerda a Jung y a la imagen arquetípica de la Sombra. En estos casos, ¿podríamos hablar de un desdoblamiento de lo reprimido? Una metáfora con que enfrentarnos a todo aquello que reprimimos y que no aceptamos de nosotros mismos. ¿Por qué cuesta tanto enfrentarnos a todo eso? ¿Por qué tratamos de ocultarlo a la propia personalidad?



ANEXO: OBRA PERSONAL



### La fotografía como storytelling

Abordar el tema de la obra personal en primera persona para el análisis siempre resulta complejo. Y más todavía cuando, en muchos casos, el significado de la obra emerge una vez ésta comienza a cobrar forma.

En mi caso, el modo en el que me he aproximado al tema del Doppelgänger responde a una circunstancia casual, a través de una investigación previa para un trabajo de una asignatura llamada “Sobre lo negro”, integrada dentro del programa de doctorado que estaba cursando en aquel momento, allá por 2006. Pero el interés por el tema es anterior: Yo solía trabajar utilizando la fotografía, de una manera narrativa, contando historias sobre dobles, o gemelos.

Aunque el proceso de gestación de cada proyecto es común desde los inicios de mi obra fotográfica (cada obra surge de un interés personal por las relaciones interpersonales, las relaciones con el “yo” y la percepción que se tiene del “otro”) es a partir de este momento en que comienzo a indagar en lo siniestro por la influencia de la asignatura, cuando mis estrategias narrativas cambian: Se tornan mas oscuras y se orientan más hacia elementos siniestros. A su vez, también cambia mi modo de trabajo para llevar a cabo mis ideas: la narratividad, la escenografía y el vestuario empiezan a tener mayor relevancia, adquiriendo una entidad propia dentro de las obras.



Lidón Ramos

“Carola de Liberto”



### **Punto de partida, planteamiento y metodología,**

El método de trabajo que sigo a es común (con sus evidentes particularidades) en todas las obras desde el momento en que empecé a trabajar en mi propio proyecto artístico, ya fuese en piezas de naturaleza pictórica, fotográfica, de instalación o de dibujo. Aunque en este texto nos centraremos en el lenguaje intrínsecamente relacionado con el tema de esta tesis y que más me interpela: la fotografía.

En mi proceso creativo, el punto de partida, la idea inicial, surge casi siempre del propio entorno, contaminado por la lectura o el cine, elementos y fuentes de inspiración fundamentales para mí.

Esa idea o inspiración inicial que de algún modo me intriga es investigada y documentada en cuadernos en los que trabajo meticulosamente, recopilando citas, leyendo, viendo películas, exposiciones, realizando anotaciones y apuntes, incluyendo y generando imágenes que me puedan resultar útiles para desarrollar el tema en profundidad. Es un trabajo que aunque no siempre se muestra evidente, en el resultado final, es, sin embargo, una base fundamental sobre el que se construye la obra.

A partir de este trabajo de investigación surgen imágenes que se traducen en bocetos y en dibujos realizados en los propios cuadernos que desempeñan una importante función: la memoria descriptiva del proyecto. Una vez realizados los bocetos y las ilustraciones, paso a trabajar en lo que será la obra final, en forma de fotografía escenificada.

Las historias sobre las que trabajo son elementales y esquemáticas, casi arquetípicas, con pocos elementos específicos, pues se busca la identificación del espectador con la obra. El interés por la temática psicológica es una constante, también por cómo se desenvuelve el personaje en un marco poco común, en el que algo ajeno ocurre y le obliga a romper con su realidad.



Lidón Ramos

“Sphinx tête de mort”

2007

Cada historia visual está compuesta por pequeños detalles que aportan pistas sobre lo que está ocurriendo en escena. Para ello, la búsqueda de elementos para la escenografía es fundamental, y debe adaptarse a un sencillo guion. Este guion, escrito meticulosamente, está acompañado de pequeñas ilustraciones, listas de objetos que tienen relación con la simbología propia de la temática básica sobre la que se está tratando.

Esta simbología puede aparecer a través de la forma de estampado, de una polilla relacionada con la entomología y la muerte, como es el caso que vemos en la obra “Sphinx tête de mort” (2007), o manifestarse mediante la gestualidad y el lenguaje corporal de los actores/modelos.

Frecuentemente me he utilizado a mí misma como modelo. Esto responde a una cuestión principalmente práctica: Sé lo que quiero representar, conozco mis propias posibilidades expresivas, y a través de la disociación entre autora y sujeto representado me vuelvo “otra”, explorando la naturaleza discursiva de mi obras como las de la serie fotográfica compuesta por las piezas “Doppelgänger”, “El Huésped” y “Twins”, en la que resultaba complejo transmitir a un modelo la intensidad y el componente emocional que deseaba plasmar.

Mi familia, mis amigos o conocidos, e incluso modelos profesionales han desempeñado roles de actores recurrentes en varias obras. He detectado cómo la comunicación es vital para poder llegar al resultado deseado, más cuando en la mayoría de los casos tengo en mente a determinadas personas a la hora de componer y planear la obra.



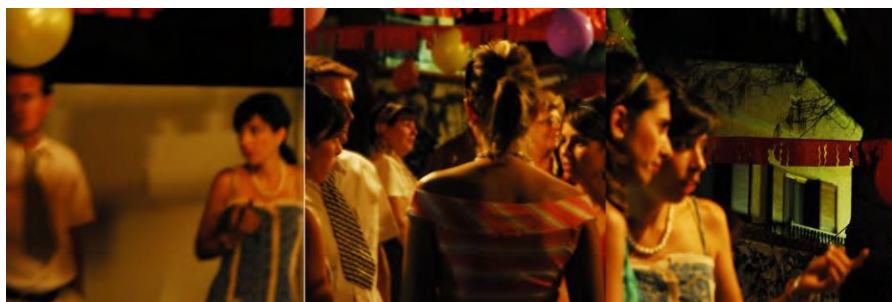
Lidón Ramos

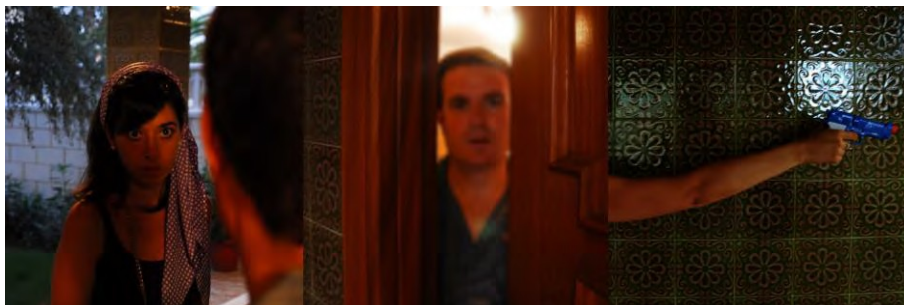
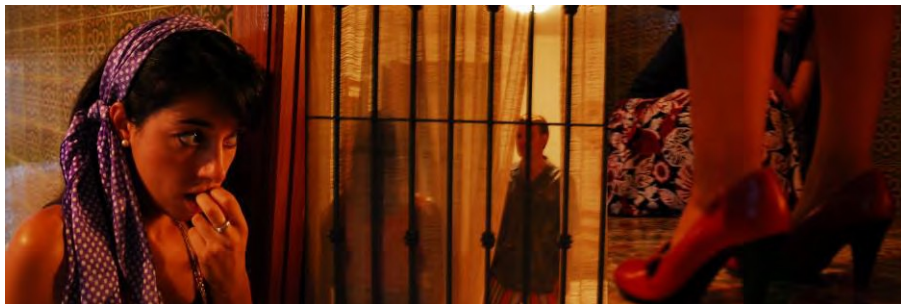
"Buscando a Penélope"

2009

La preparación de los modelos es importante: debe llegarse a un entendimiento con ellos, y éstos deben encontrar la manera de identificarse con el personaje de modo que les resulte fácil "entrar en su mente" y actuar como lo haría el personaje. Tengo cuenta que en general no son actores profesionales, así que deben sentirse cómodos con los que van a hacer. Deben acercarse al personaje, y las conversaciones, la prueba de vestuario, hacerles partícipes del proceso, mostrarles los bocetos y consultarles hace que se sientan parte de la obra.

Una vez definido y organizado el escenario en el que se van a realizar las fotografías, es importante dar tiempo a los actores, y hacer fotografías de prueba con la luz el vestuario y la situación general. no hay que olvidar que la mayoría no son profesionales, y precisan de tiempo para relajarse, sentirse cómodos y que la actitud o los rostros no se vean forzados y rígidos.









Lidón Ramos

"it's my party and i cry if i want to"

2008

Para elaborar mis fotografías utilizo una cámara digital, lo que me permite realizar numerosos disparos de prueba. El primer instante es el más complejo, porque de algún modo los modelos pueden sentirse intimidados por el constante "click" a su alrededor, así que previamente intento que se sientan cómodos con la cámara. Además, cuando trabajo, el "click" es constante y prácticamente ininterrumpido, pretendo que las fotografías produzcan sensación de movimiento, para que se acerquen a la idea de fotogramas extraídos de una película, con lo que hago que estén en constante movimiento. Lo que hago es, básicamente, tomar fotografías a modo de secuencia para obtener imágenes desde distintos puntos de vista.

Esto me conduce a un largo proceso de edición posterior, hasta seleccionar la imagen más adecuada. Aquí entra en juego el azar: Aunque una fotografía esté bien planificada y definida, en la que se busca una composición determinada, el movimiento, y la actuación, en muchas ocasiones el resultado conlleva alguna sorpresa, surgiendo alguna imagen con gran fuerza

compositiva que no estaba planeada en los bocetos, pero que responde de un modo singular y rotundo a la idea general sobre la que estaba trabajando.



Lidón Ramos

“Fin de Verano”

2010

A continuación, la mayoría de las imágenes pasan un segundo proceso de edición. No es la realidad visual en sí lo que me interesa, de modo que trato de buscar un mundo propio no solo con la composición, el vestuario y escenografía. El color es importante, la búsqueda de cierto aspecto cinematográfico y la calidez en la imagen. La calidez y la atmósfera, en mi opinión, favorecen el acercamiento del espectador al estado emocional del protagonista de la historia, alejando la idea de mera documentación. Es más, cada fotografía/ cada historia (porque al fin y al cabo lo que trato es de contar historias) tiene su propio color, y con ello adquiere su propia identidad.

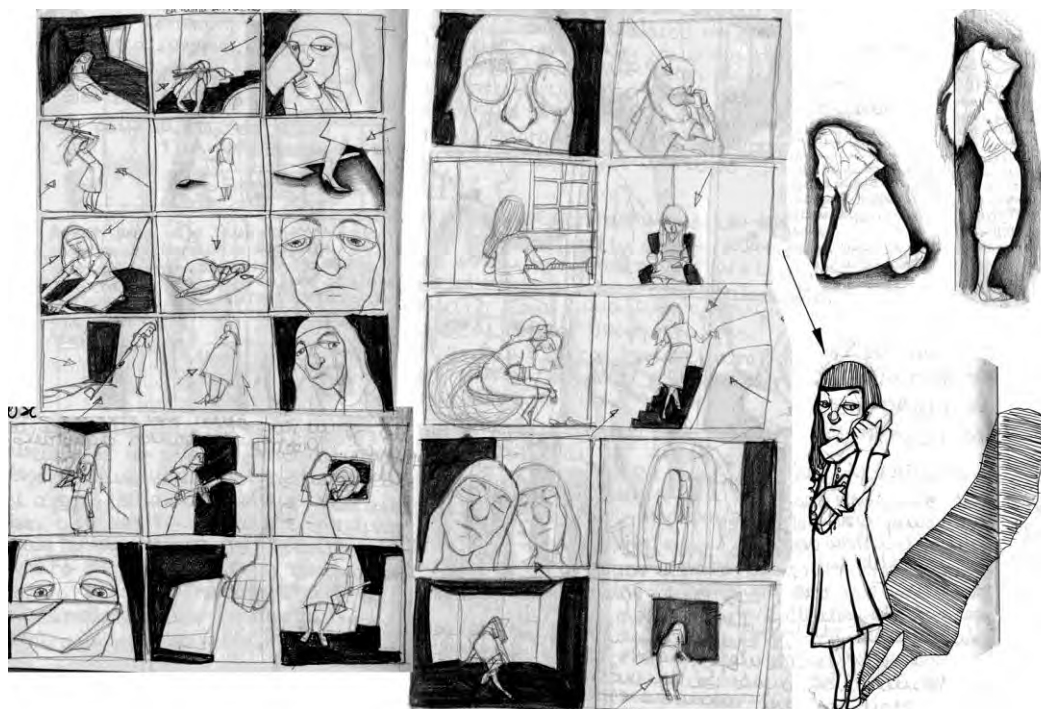




Lidón Ramos

Bocetos previos para "Anitta Wizard"

2008



Lidón Ramos



2014

### Una estética personal

La estética de las fotografías no necesariamente surge de la investigación previa. Es una estética buscada y estudiada y bien definida. Esta estética surge intencionadamente, pretende aislar en el tiempo a los personajes y a la obra, de forma que no estén definidos por el tiempo en el que las obras están realizadas, sino que por el contrario, resulten en cierto modo atemporales.

Una manera de llegar a esta idea de atemporalidad es dando a las fotografías un cierto carácter retro, empleando elementos de vestuario propios de la época de los 70, realizado para la obra o bien adquirido en mercadillos. Me interesan las prendas vividas, con una historia propia y que favorezcan que el modelo entre (también físicamente) en el personaje.



Lidón Ramos

"La noche de Reyes Moon"

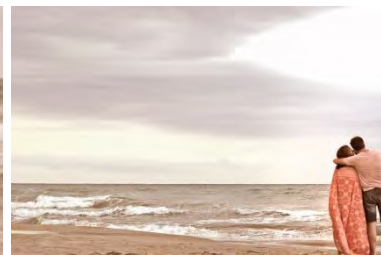
2014

Un elemento fundamental en la construcción de las escenas es la escenografía. Y las de mis fotografías guardan una relación estrecha con mi infancia, y el entorno en el que me crié: Como

hija (y nieta) de un empresario del sector del azulejo y una madre apasionada de la decoración kitsch, crecí en un mundo de azulejos, estampados, tejidos, papel pintado y un fabuloso *horror vacui*. Ésta es una influencia estética que persiste a día de hoy, hasta el punto que yo misma me dedico profesionalmente al Pattern Design.

Inevitablemente, la cuestión escenográfica es en mi obra un aspecto clave. Es importante para mí controlar todo tipo de detalles en la composición y estilismo de la escena, desde la escenografía, la elección del encuadre, los objetos y la decoración, hasta el peinado o el vestuario, puesto que dotan de coherencia al personaje, a la historia, haciendo la escena, desde mi punto de vista, más convincente y cálida. A pesar de ser historias ficticias, estas historias han de parecer creíbles, y el espectador ha de poder identificarse para “entrar en la escena”: la percepción del espectador es un componente esencial dentro de la obra.

En este sentido, pretendo que estas fotografías se acerquen a lo cinematográfico, de manera que parezcan imágenes sacadas de una obra mayor, como fotogramas sacados de una película: De ahí la importancia de la estética como conjunto en el que la historia se enmarca y se encarna.





Lidón Ramos

"Mrs. Eggleston, Huston 1970"

2015

Para los encuadres y la composición me suelo basar en algún tipo de imagen concreta, hasta cierto punto icónico, que perdure en la memoria. El cambio de tipo de encuadre, la altura y la distancia me acerca más a la idea cinematográfica general a la que aspiro.

No busco tanto la belleza y perfección compositiva, como que una imagen se quede grabada en la memoria del espectador por lo que puede llegar a transmitirle. Es por este mismo motivo que procuro que las historias no sean en exceso complejas, sino que sean inteligibles visualmente para el espectador.

### **Inspiración, influencias y referencias**

Las influencias y referencias son múltiples: Básicamente se podrían escribir aquí todos los nombres y artistas presentados y analizados a lo largo de esta investigación de tesis. Pero sobre todo he de señalar a Gregory Crewdson por el enfoque cinematográfico, por la narratividad, los elementos conceptuales, y por el factor siniestro inherente a todas sus escenas.

La obra "Mrs Eggleston, Huston 1970" establece vínculos con la obra de William Eggleston, en un sentido que está a caballo entre el homenaje y el remake. Dos de sus imágenes sirvieron de hilo conductor para crear esta historia que pretende reflejar la insatisfacción de las relaciones interpersonales, las frustraciones y el terrible desenlace.





William Eggleston

"Untitled woman with hair" y "Untitled"

1965-1968, 1975

Gregory Crewdson ha influido en gran parte de las obras, pero principalmente en "Two years of Fury" (2014), donde la protagonista de la obra sufre por un motivo no definido, en una psicosis que afecta a su percepción de lo que ocurre a su alrededor. Esto genera en la protagonista ansiedad, desembocando finalmente en una espiral de violencia focalizada hacia la nada y hacia todo.

Para esta obra es muy importante entender que el factor siniestro es el hilo conductor, tal y como lo definía Freud, "El resplandor" de Stanley Kubrick (1980) y también tiene gran importancia el relato de Cortázar "Casa tomada" <sup>169</sup> (influencia recurrente en mi obra fotográfica y performativa).

Uno de los factores generadores de lo siniestro tiene lugar cuando lo fantástico se produce en lo real, y cuando de repente lo privado se nos vuelve ajeno. "Casa tomada" narra la historia de dos hermanos que de pronto sienten la presencia de alguien o algo en la casa y, en vez de huir, deciden ir cerrando puertas tras ellos sin escapar de esa presencia, tratando de aislarla.

En la pieza "Two years of fury" ocurre algo similar: Algo, una presencia o quizá ella misma, se convierte en una presencia latente y perturbadora.

---

<sup>169</sup> CORTÁZAR, Julio. (2007) *Casa tomada y otros cuentos*. Editorial Alfaguara. Barcelona.



Lidón Ramos

"Two years of fury"

2014

Las influencias pictóricas son una constante en mi trabajo artístico fotográfico. Podemos verlas en obras como "Iluminación", una fotografía inspirada en la figura de Santa Teresa de Jesús, donde la imagen es ideada y producida como un remake de una obra de Albert Moore, "Dreamers" (1882). En la imagen Santa Teresa se contempla a sí misma, planteándose de este modo la división interna que sentía, como mujer, escritora y religiosa.



Albert Joseph Moore

"Dreamers"

1882



Lidón Ramos

"Iluminación"

2015



## La importancia del espectador como parte integradora de la obra

El papel del espectador resulta fundamental para completar el círculo narrativo de las obras, puesto que están pensadas para que éste participe de una manera activa. Las obras no tienen un principio ni una resolución explícitas, sino que funcionan como escenas o capítulos extraídos de la mitad de una historia, de la cual sólo se recibe una información fragmentada y críptica.



Lidón Ramos

“La folie ordinaire”

2010

El interés de componer así la obra radica en el propósito de que sea el espectador el que construya la totalidad de la historia. Las influencias y las experiencias particulares que haya tenido cada espectador harán que la *big picture* final sea diferente para cada uno: La historia final estará inevitablemente contagiada de las propias ansiedades y deseos personales del espectador.

Uno de los primeros trabajos que realicé utilizando el medio fotográfico, en el año 2003, consistió en hacer retratos de más de 40 personas diferentes, vestidas del mismo modo, situadas en fondos idénticos. Estas fotografías fueron exhibidas en una exposición, y junto a cada fotografía se colocó un cuaderno con su correspondiente bolígrafo, invitando al público a que narrase la historia posible de los retratados.

“La imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se construye en el recorrido de sus representaciones, en la absorción de la sucesión de



sus fantasmagorías. Como ella misma escribía, en efecto, “en el espacio de la representación uno es siempre otro”.<sup>170</sup>



Lidón Ramos

“Blanca”

2012

El resultado fue sorprendente, no solo por la participación, sino por la cantidad de historias que surgieron de esta invitación para que el público interactuara con la pieza, y lo diferentes que resultaban unas historias de otras, poniendo de manifiesto la capacidad de sugerencia y la riqueza evocativa de las imágenes. A partir de este resultado desarrollé unos cuentos cortos inspirados en estas historias escritas por el público.

Uno de los principales motivos que me impulsaron a trabajar en el Doppelgänger fue que me resulta sumamente interesante la idea de la doble personalidad, a modo de reflexión de la percepción que tienen los otros, y las distintas facetas (a veces, impredecibles) que inevitablemente tiene cada individuo.



<sup>170</sup> José Luis Brea hablando acerca de la obra de Cindy Sherman. Revista “Exit,” N°10 (Autorretratos), junio-agosto 2003, pág.87.

Lidón Ramos

“Perros malqueridos”

2011

### Ejes temáticos

La temática del doble, dominante en todo este cuerpo de obra artística personal, comienza a ser tratada conscientemente a raíz de un trabajo de clase realizado en 2006, donde investigando sobre el concepto de lo siniestro me encuentro con la famosa fotografía de Diane Arbus, “La hermanas Roselle”. Es en este momento de descubrimiento cuando surge la necesidad de reflexionar sobre el factor siniestro y el retrato psicológico.

Al investigar sobre estas cuestiones entro en contacto con el término de “Doppelgänger”, y comienzo una investigación eminentemente estética a través de la siguiente serie fotográfica, (compuesta por las piezas “Doppelgänger”, “El Huésped” y “Twins”) que es el inicio de la investigación que aquí presento.



Lidón Ramos

“Doppelgänger”

2008

“Estaba segura de que algún día iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar esos signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como otras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo del cabello.”<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> NETTEL, Guadalupe. *El huésped*. Editorial Anagrama, Narrativas Hispánicas.2006.

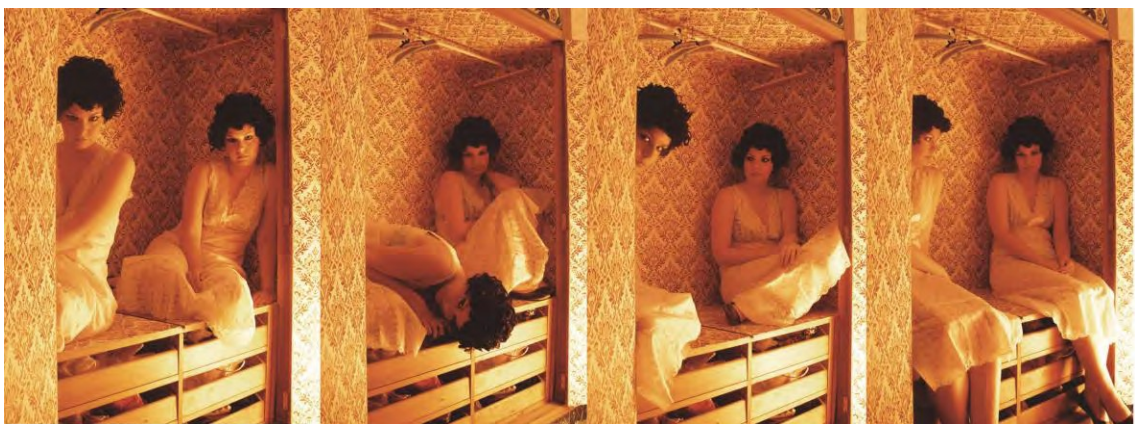




Lidón Ramos

"El huésped"

2009



Lidón Ramos

"Twins"

2007



Lidón Ramos

"Anitta Wizard"

2008

"Lo terrible, en mi caso, es que durante mucho tiempo no he sido más que un Yo. Todo el mundo forma parte de un Nosotros, salvo yo. Si uno no forma parte de un Nosotros, se siente verdaderamente demasiado solo". (Carson McCullers)<sup>172</sup>.

Más tarde, en 2008, "Anitta Wizard" surge como una obra fotográfica en formato serie, en la que el personaje principal se encuentra en una situación en la que no es capaz de diferenciar entre la realidad y el sueño. Su casa, que cobra entidad de personaje, se revela como algo extraño, y más cuando empiezan a surgir dobles de la protagonista, que la acosan y persiguen. Como resultado final, Anitta Wizard acaba por huir de la casa.

Este relato visual, sin palabras, no está estructurado linealmente, puesto que no se pretende que tenga un principio y un final definido. Por el contrario, la disposición de imágenes invita a que sea el propio espectador el que construya el relato.

<sup>172</sup> DIAZ, Jenn. "Mujeres de cuento: Carson McCullers". Publicado el noviembre de 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/11/mujeres-de-cuento-carson-mccullers/> (Consultado el 24 de octubre de 2015).





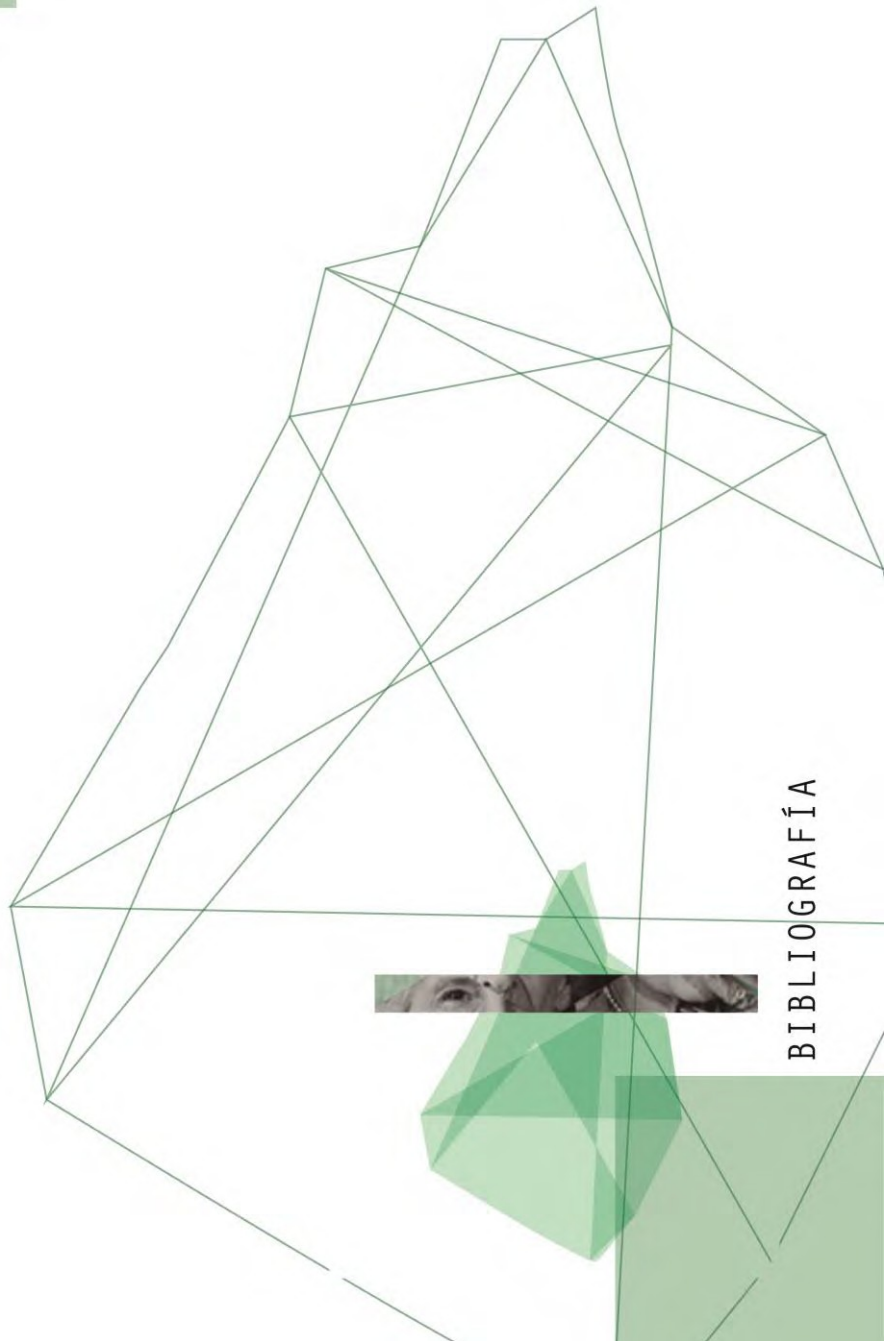
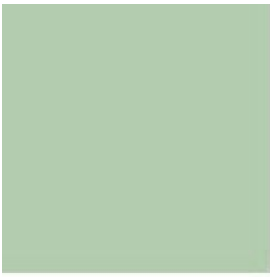
Lidón Ramos

“True love”

2015

Por otra parte, “True Love” es una narración en la que toda la historia se desarrolla dentro de un mismo fotograma, con los malos tratos como telón de fondo. La imagen, en la que se articulan diferentes planos temporales, resulta inquietante por lo borroso de algunos fragmentos, acaso correspondientes a partes confusas de la propia memoria del trauma, que se revela como algo “fantasmagórico”.

La estructura de cada una de las obras anteriores responde a los principios básicos de los que hemos estado hablando a lo largo de la tesis, sobre los que se asienta el “Doppelgänger” fotográfico. Este anexo de obra personal se ha ido construyendo de manera paralela a la investigación realizada para esta tesis dando como resultado una serie de obras interrelacionadas, que además son variantes de una idea principal vertebradora a la mayoría de ellas: el doble como elemento ominoso.







**Libros**

- ADORNO, Theodor (1977) *Teoría estética* (1969), Taurus, Madrid.
- ALMANZI, Guido. (1977) *Estética de lo obscuro*, Akal, Madrid.
- ÁLVAREZ, Lluís Xabel. (1986) *Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte*, Anthropos, Barcelona.
- ARGULLOL, Rafael. (1988) *Tres miradas sobre el arte*, Destino, Barcelona.
- ARNHEIM, Rudolf (1986) *New Essays in the Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley.
- ARTAUD, Antonin. (2005) *El Teatro y su doble*, Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- ASCHER, François (2009) *Diario de un hipermoderno*. Alianza Editorial, Madrid (traducción de María Hernández Díaz).
- AUGÉ, Marc (1998) *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona.
- AUMONT, Jacques (2010). *La estética hoy*. Cátedra, Madrid.
- AZARA, Pedro (1982) *Imagen de lo invisible*, Anagrama, Barcelona.
- AZARA, Pedro (1995) *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, Madrid.
- AAVV, (2007) *Jano. La doble cara de la fotografía. Fondos de la colección permanente*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- BADIOLA, Txomin. (1990). "Notas sobre intenciones y resultados", en el catálogo *Txomin Badiola. Obra 1988/89*, Soledad Lorenzo, Madrid.
- BARTHES, Roland. (2002). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (1984), Paidós, Barcelona.
- BARTHES, Roland. (1997). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- BARTHES, Roland. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982), Paidós Comunicación, Barcelona.

- BARTHES, Roland. (1982). "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. (2008). *Cultura y simulacro* (1978), Kairós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. (1989). *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- BAUDRILLARD, Jean.(2000). *El complot del arte*, Anagrama, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. (1996). *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean.(2000). *El intercambio imposible*, Cátedra, col. Teorema, Madrid.
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). *El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit*, Anagrama, col. Argumentos. Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. (1991) *Las estrategias fatales*, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. (2000). *Pantalla total*, Anagrama, Barcelona.
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid.
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- BELTING, Hans.(2007). *Antropología de la imagen* (2001), Madrid, Katz.
- BELTING, Hans. (1987). *The end of the History of Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- BENJAMIN, A./Osborne. (1991). *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, Institute of Contemporary Arts, Londres.
- BENJAMIN, Walter. (1973) "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter. (1991). *Origen del drama barroco alemán* (1925), Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter. (2004). *Sobre la fotografía* (1931), Pre-Textos, Valencia.
- BERGER, John.(1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid.
- BERGER, John.(2002). *Modos de Ver* (1972), Gustavo Gili, Barcelona.
- BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard: *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Massachussets.
- BOOTH, Wayne. (1986). *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid.
- BOZAL, Valeriano. (1999) *El gusto*, Visor, Madrid.
- BOZAL, Valeriano. (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (1996), Visor, col. La Balsa de la Medusa, Madrid.
- BOZAL, Valeriano. (1987). *Mímesis. Las imágenes y las cosas*, Visor, col. La Balsa de la Medusa, Madrid.

- BREA, José Luis. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid.
- BREA, José Luis. (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, CENDEAC.
- BREA, José Luis. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, col. Metrópolis, Madrid.
- BRUNO, Frank J.(1997) *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*. Paidós Studio. Barcelona.
- BRYSON, Norman. (1991). *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*, Alianza, Madrid.
- CABOT, Mexten. (2007). *Más que palabras. Estética en los tiempos de la cultura audiovisual*, CENDEAC, Murcia.
- CALABRESE, Omar.(1994). *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid.
- CALINESCU, Matei. (1981). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid.
- CALVINO, Italo.(1990). *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), Siruela, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco. (2001). *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. (2000). *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (1992). *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Julio Ollero, Madrid.
- CHIPP, Herschel B.(1995). *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid.
- CRARY, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, CENDEAC, col. Ad Literam, Murcia.
- CROW, Thomas.(2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Ediciones Akal, Madrid.
- DANTO, Arthur. (1999). *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona.
- DEBORD, Guy. (2001). *La sociedad del espectáculo* (1967), Pre-Textos, Valencia.
- DEBRAY, Régis.(2002). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1995), Paidós Ibérica, Barcelona.
- DELEUZE, Gilles.(1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques. (1997). *Cómo no hablar: y otros textos*, Proyecto A, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques. (1989). *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.

- DERRIDA, Jacques. (1989). *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) *Ante la imagen*, Ad Litteram, Murcia.
- DORFLES, Gillo. (2010) *Falsificaciones y fetiches: La adulteración en el arte y la sociedad*, Sequitur, Madrid.
- D´ORS, Eugenio. (1993) *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid.
- DUQUE, Félix. (2004). *Terror tras la postmodernidad*. Editorial Adaba. Madrid
- DURAND, Régis.(1999).*El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- ECO, Humberto. (1999). *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona.
- ECO, Humberto. (1991). *Los límites de la interpretación*, Destino, Barcelona.
- ECO, Humberto. (1965) *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Seix Barral, Barcelona.
- ECO, Humberto. (1977). *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona.
- ELKINS, James. (2005). *Photography Theory*, Routledge, Nueva York.
- ELKINS, James.(2005). *Master Narratives and their Discontents. Theories of Modernism and Postmodernism in the visual arts*. New York. Routledge Taylor & Francis Group.
- FLUSSER, V.(1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México.
- FONTCUBERTA, Joan. (1994). *Introducción a la estética fotográfica*, Blume, Barcelona.
- FOSTER, Hal .(1998). *La posmodernidad* (1985), Kairós, Barcelona.
- FOSTER, Hal. (2004). *Prosthetic Goods*, MIT Press, Massachussets.
- FOSTER, Hal. (1983).*The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington.
- FREEDBERG, David.(2011). *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid.
- FREUD, Sigmund. (1981) "Lo siniestro" (1919), en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FREUD, Sigmund. (1979). *Psicoanálisis del arte*, Alianza Editorial, Madrid.
- GADAMER, Hans Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*, Paidós/ICE-UAB, Barcelona.
- GODOY, Mª Jesús/ROSALES, Emilio. (2009). *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*, Serbal, Barcelona.

- GOLEMAN, Daniel.(1997). *Inteligencia emocional* (1995), Kairós, Barcelona.
- GOMBRICH, E.H.(2002). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (1960), Debate, Madrid.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Carmen. (2000). *De la mentira*, Visor.
- GOODMAN, Nelson. (1968). *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona.
- GOODMAN, Nelson. (1990) *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GUASCH, Ana M<sup>a</sup>. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid.
- GONZALEZ FLORES, Laura. (2005). *La fotografía y la pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona. Editorial Gustavo Gili
- GUBERN, Román. (2002)*Máscaras de la ficción*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- HEIDEGGER, Martin. (1985). "El origen de la Obra de Arte" (1936), en *Arte y Poesía*, FCE, México.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, León. (2002). *Estéticas del arte contemporáneo*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- JAY, Martin. (1984). *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid.
- JIMÉNEZ, José. (1989). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Taurus, Madrid.
- JIMÉNEZ, José. (2004). *Teoría del arte*, Tecnos-Alianza, Madrid.
- JUNG, Carl Gustav.(2007). *El hombre y sus símbolos* (1964), Caralt, Barcelona
- KLEIN, Naomi. (2002). *No logo: El poder de las marcas* (2000), Paidós Ibérica, Barcelona.
- KRAUSS, Rosalind. (1996). "La escultura como campo expandido" (1978), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (1985), Alianza Editorial, Madrid.
- KRISTEVA, Julia. (1991) *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, Madrid.
- KUSPIT, Donald. (2000). *The Dialectic of Decadence. Between advance and decline in art*, Allworth Press, Nueva York.
- LACAN, Jacques. (1972) "El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949), en *Escritos I* (1966), Siglo XXI, México D.F.

- LANGFORD, Martha. (2005). *Image and Imagination*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- LÓPEZ ANAYA, J.(2007). *El extravío de los límites: Claves para el Arte Contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires.
- LLANOS, Alfredo. (1988) *Aproximación a la estética de Hegel*. Buenos Aires. Editorial Leviatan
- LYOTARD, Jean-François.(1987). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), Cátedra, Madrid.
- LYOTARD, Jean-François.(2008). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona.
- MARCHÁN FIZ, Simón. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal/ Arte y Estética, Madrid .
- MARINA, José Antonio.(2004). *Crónicas de la ultramodernidad*, Anagrama, Barcelona.
- MARTÍN PRADA, Juan.(2001). *La apropiación postmoderna*, Fundamentos, Madrid.
- MARTÍNEZ MORO, Juan. (2001). *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*, Trea, Gijón.
- MARZAL FELICI, Javier. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid.
- McEVILLEY, Thomas. (1993). *Art and Discontent: Theory at the Millennium*, McPherson & Company, Nueva York.
- MORRIS HAMBOURG, Maria, APRAXINE, Pierre, DANIEL, Malcom, ROSENHEIM, Jeff J., HECKERT, Virginia. (1993) *The Waking Dream: Photography's First Century. Selections from the Gilman Paper Company Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- MUNIER, Roger(1961). *Contra la imagen*, Ensayo, Montevideo, Alfa.
- NETTEL, Guadalupe.(2006). *El huésped*. Editorial Anagrama, Narrativas Hispánicas.
- NEWHALL, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.
- PARDO, José Luis. (2011). *Estética de lo peor*, Pasos Perdidos, Barcelona, 2011
- PERETTI, Cristina. (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.

- POE, Edgar Allan.(1987). "Filosofía de la composición" (1846), *Ensayos y críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial, Madrid.
- POE, Edgar Allan.(2007).*Historias extraordinarias*. Madrid: Editorial Akal.
- RAMÍREZ, J.A.(1992). *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid.
- ROSENKRANZ, Karl.(1992). *Estética de lo feo* (1853), Julio Ollero, Madrid.
- ROSSET, Clément.(1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie. (1996) *Arte y psicoanálisis*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- SONTAG, Susan.(1996). *Contra la interpretación*, Alfaguara, Barcelona
- SONTAG, Susan.(2007). *Sobre la fotografía* (1977), Alfaguara, Madrid.
- SOUGEZ, M.L.(1985). *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid.
- SUSPERREGUI, J.M. (1988) *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988
- SZARKOWSKI, John.(1973). *Looking at Photographs*, MOMA, Nueva York.
- TISSERON, Serge. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- TRÍAS, Eugenio.(1988). *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.
- VIRILIO, Paul.(1988). *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona.
- WALLIS, Brian. ( 2001). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, col. Arte Contemporáneo, Madrid.
- WOLFE, Tom. (1996). *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- BAZIN, Andre. (1985). "Ontology of the photographic image" (1945) en *What's cinema?*, Berkeley, University of California Press.
- BERGER, John / MOHR, John. (1998). *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia.



- BETTELHEIM, Bruno. (2006). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1977), Crítica, Barcelona..
- BRYSON, Norman.(2001). "Victor Burgin y el inconsciente óptico", en el catálogo *Victor Burgin*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona.
- CALABRESE, Omar.(1999). *La era neobarroca*, Cátedra, col. Signo e Imagen, Madrid.
- CATÁLOGO: *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (exposición), comisarios: F. Javier Panera Cuevas, Paco Barragán, Omar-Pascual Castillo, Domus Artium 2002 (DA2), Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2007.
- CATÁLOGO: *Cindy Sherman*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- CATÁLOGO: *Gregory Crewdson: Dream of life*, Ed. Universidad de Salamanca, 1999.
- CATÁLOGO: *Jeff Wall*, Museum of Modern Art of New York/San Francisco Museum of Modern Art, Nueva York, 2007.
- CATÁLOGO: *Wendy McMurdo*, Ed. Universidad de Salamanca, 1998.
- COX, Julia/FORD, Colin. (2003). *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, Thames & Hudson, Londres.
- De DUVE, Thierry. (2004). "Jeff Wall: pintura y fotografía", en PICAUDÉ, Valérie/ARBAÏZAR, Philippe (eds.): *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, col. FotoGGrafia, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan. (1998). *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*, Mestizo, Murcia.
- FOSTER, Hal. (2002). *Design and Crime and Other Diatribes*, Verso, London and New York.
- KRISTEVA, Julia. (1982). *Powers of horror. An essay on abjection*, Columbia University Press, Nueva York.
- LIPOVETSKY, Gilles/CHARLES, Sebastien.(2006) *Los tiempos hipermodernos* (2004), Anagrama, col. Argumentos, Barcelona.
- LOTMAN, Yuri. (1979). *Estética y semiótica del cine* (1973), Gustavo Gili, col. Punto y Línea, Barcelona.
- LOVECRAFT, H.P.(1973). "Supernatural Horror in Literature" , en *Supernatural Horror in Literature / With a new introduction by E.F. Bleiler*, Dover Publications, Nueva York.

- PARDO, José Luis. (2004). *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia.
- SAER, Juan José. (1997). *El concepto de ficción*, Espasa-Calpe, Madrid.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jorge (y otros).(2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Glenat, Barcelona.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2002). *¿Por qué la ficción?*, Lengua de Trapo, Madrid.
- SCHWARZ, H. (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Cátedra-Universitat de Valencia.
- STOICHITA, V.I. (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Biblioteca de Ensayo 47 (Serie Mayor), Siruela, Madrid.
- VERDÚ, Vicente.(2003) *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona.
- VERDÚ, Vicente. (2005). *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*, Debate, col. Arena Abierta, Barcelona.
- ZIZEK, Slavoj. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.

#### **Artículos de revistas, conferencias y ponencias en congresos y seminarios**

- ANDRADE BOUÉ, Pilar. La mitología del doble en Anfitrión 38 de Giraudoux. [En línea] 2015. Disponible en web: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110199A/20633> [consultado el 14 de agosto de 2015]\_Amaltea: revista de mitocrítica, ISSN-e 1989-1709, Nº. 0, 2008, págs. 199-218
- BERNAL GUERRERO, Antonio. (2005). "Reconceptualización de la identidad personal y educación para la autodeterminación posible", artículo publicado en la revista "Teoría de la educación", Ediciones de la Universidad de Salamanca, nº17.
- BONAMI, Francesco.(1999). "Sliding...s. Sam Taylor-Wood's invention of the dialogue", Revista Parkett nº 55.
- BREA, José Luis (2003)" *Hablando acerca de la obra de Cindy Sherman*". En Revista Exit, Nº10. Autorretratos, pg 87.
- Centro de Arte Contemporáneo de Málaga ISBN 84-96159-00-0 [en línea] 2003 Disponible en: <http://liebscher.biz/texte/malaga.htm> [consultado el 13 de agosto de 2015].

- DAVILA, Thierry. (2006). "Resistencia de la repetición, surgimiento de la invención: El remake y la fábrica de la historia", en Revista EXIT nº 21 "Remakes".
- De DIEGO, Estrella. (2006). "La escena del crimen. Repeticiones, copias, revisiones, reconstrucciones", en Revista EXIT nº 21 "Remakes", Madrid.
- DIAZ, Jenn. Mujeres de cuento: Carson McCullers. Publicado el 11 de noviembre de 2014. <http://www.jotdown.es/2014/11/mujeres-de-cuento-carson-mccullers/> [consultado 11 de octubre de 2015].
- DUBOIS, Philippe. (2001). "De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía", en Revista EXIT nº3, Madrid, pp. 130-145.
- FAENA ALEPH, El papel del Doppelganger en la actual crisis de identidad. [en línea] 17 de Marzo de 2015 Disponible en web : <http://faenaaleph.com/es/articles/el-papel-del-doppelganger-en-la-actual-crisis-de-identidad/> [consultado el: 6 de julio de 2015].
- FONTCUBERTA, Joan: "Verdad, ficción y falso documental", taller de fotografía, La Casa Encendida, Madrid, 26-30 de noviembre de 2007.
- KRAUSS, Rosalind: "Fotografía y simulacro", en "Revista de Occidente" nº 127, pp. 9-11 (publicado originalmente en "October" nº 31 (invierno de 1984).
- LLANERAS, Kiko. Para ser feliz cuéntate buenas historias. Jot Down. Publicado el 11 de Octubre de 2015. <http://www.jotdown.es/2015/10/para-ser-feliz-cuentate-buenas-historias/>. [consultado el 11 de octubre de 2015].
- MARTÍN, Alberto: Entrevista a Gregory Crewdson, publicada originalmente en el suplemento "Babelia", Diario "El País", 22/04/2006.
- SPIEGL, Andreas. Texte Familieinbilder Martin Liebscher. [En línea] Kehrler Verlag, Heidelberg 2002 Disponible en: [www. http://www.liebscher.biz/texte/spiegle.htm](http://www.liebscher.biz/texte/spiegle.htm) [consultado el 13 de agosto de 2015]
- THE UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN, ¿Cuántos gemelos? [en línea] 2011. Disponible en web: <http://sites.la.utexas.edu/twinproject/spanish/cuantos-gemelos-2/> [consultado el : 8 de julio de 2015]
- V.V.A.A.: "Falso, copia (y original)", XV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, Canal de Isabel II, Madrid, del 17 al 19 de abril de 2008.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



## INDICE DE ILUSTRACIONES

AFRONOFSKY, Darren. Fotograma final de “Black Swan”, 2011.	42
AFRONOFSKY, Darren. Fotograma de “Black Swan”, 2011.	93
AFRONOFSKY, Darren. Fotograma de “Black Swan”, 2011.	94
ANÓNIMO. Fotografía Post Mortem. S.XIX.	126
ANÓNIMO. “Partial dematerialization of the medium Marguerite Beuttinger”. 1920208	
ANÓNIMO. “Cinco retratos de Marcel Duchamp”. 1917.	222
ARBUS, Diane. “Self-portrait with Doon”. 1945.	121
ARBUS, Diane. “Triplets in their bedroom”. 1963.	215
ARBUS, Diane. “Hermanas Roselle “. 1967.	212
ARBUS, Diane. “Jorge Luis Borges”. 1969.	84
ATGET, Eugene. “Avenue-de-l’observatoire”. 1926.	150
ATWOOD, Jane Evelyn. “Las gemelas “. 1980	213
BALLEN, Roger. Dresie and Casie. 1993.	214
BOCCIONI, Moi-nous-. “Humberto Boccioni”. 1907.	222
CARAVAGGIO. “Narciso”. 1597–1599.	116
CLARK, Harry. "The Masque of the Red Death". 1919.	68
CLARK, Harry. “William Wilson”. 1919.	79
CONNELL, Kelli. “Folding Sheets” y “Soak”. 2013-2015.	226
CRONENBERG, David. “Spider”. 2002.	66
CREWDSON, Gregory. “Untitled”. 1995.	171
CREWDSON, Gregory. “Untitled” de la serie “Twilight”. 1999.	169
CREWDSON, Gregory. “Untitled” de la serie “Twilight”. 2002.	172
CREWDSON, Gregory. “Untitled” de la serie “Dream-house”.2002.	168

CREWDSON, Gregory. Serie "Dream-house".2002.	168
CREWDSON, Gregory. "Untitled" de la serie Twilight. 2002.	151
CREWDSON, Gregory. "Beneath the Roses", de la serie "Twilight". 2002.	166
CREWDSON, Gregory. "Untitled" de la serie "Beneath the Roses". 2003-2005.	113
<a href="#">DARABONT, Frank</a> . Fotograma de la serie "The Walking Dead".desde 2010.	161
DUCHAMP, Marcel. "Five-Way Portrait of Marcel Duchamp". 1917.	149
EGGLESTON, William."Untitled woman with hair". 1965-1968.	297
EGGLESTON, William "Untitled". 1975.	297
ELISOFFON, Eliot. "Marcel Duchamp descends staircase". 1952.	148
EMPEL, Ruud van. "Brothers & sisters", 2010.	241
FLEMING, Victor. "Imagen perteneciente a la película Dr. Jekyll y Mr. Hyde". 1941.	65
FOX TALBOT, William Henry. "The Tomb of Sir Walter Scott,in Dryburg Abbey". 1844.	239
GARDNER, "Abraham Lincoln", 1863.	39
GOICOLEA, Anthony. "Class Picture". 1999.	131
GOICOLEA, Anthony. "Class Picture". 1999.	228
GOICOLEA, Anthony. "Blizzard". 2001.	230
GOICOLEA, Anthony. "Pool Pushers". 2001	145
GOICOLEA, Anthony. "After Dusk".2001.	197
GOICOLEA, Anthony. "Pile". 2001.	227
GOICOLEA, Anthony. "Morning Sleep". 2004.	70
HEDIGER, Cornelia. "Doppelgänger". 2007.	122
HEDIGER, Cornelia. De la serie "Doppelgänger II".	197
HEDIGER, Cornelia. "Doppelgänger". 2007.	252
HEDIGER, Cornelia. "Doppelgänger". 2007.	253
HEDIGER, Cornelia. "Doppelgänger". 2007.	255



HEDIGER, Cornelia. "Doppelgänger". 2008.	257
HOKUSAI, Katsushika. "A Gust of Wind at Ejiri". 1830-1833.	175
INAOKA, Ariko. "Erna and Hrefna". 2009-2010	219
INAOKA, Ariko. "Erna and Hrefna". 2009-2010	209
INAOKA, Ariko. "Erna and Hrefna". 2009-2010	220
KLEIN, Steve. "Madonna". 2010.	142
KRAUSS, Ingar. "Untitled" (Juvenile Prison Alexin, Russia). 2003.	207
KUBRICK, Stanley. Fotograma de "El resplendor". 1980.	172
LANGMAN, Sandler TW. "División de la gestación gemelar monocigótica". 1996. 52	
LIEBSCHER, Martin. "Unidentified Fotografic Objects". 1998.	262
LIEBSCHER, Martin. "No man is an Island". 2007.	260
LIEBSCHER, Martin. "Fabrik, Sytl". 2008.	261
LIEBSCHER, Martin. Markus Place, Venice. 2010.	263
LIEBSCHER, Martin. "Family self-portraits Schwimmbad". 2010.	146
LIEBSCHER, Martin. "Suntory Hall". 2010.	240
LIEBSCHER, Martin. "Theater Opera Garnier, Paris". 2014.	192
LIEBSCHER, Martin. "Theater Opera Garnier, Paris". 2014.	264
LUX, Loretta. "The walk". 2004.	196
LYNCH, David. Fotograma de la película "Blue Velvet". 1986.	97
LYNCH, David. Fotogramas de "Muholland Drive". 2002.	171
MARK, Mary Ellen. "Sue Gallo Baugher and Faye Gallo". 1998.	216
MARK, Mary Ellen. "Walter and David Oliver". 2001.	216
MARK, Mary Ellen. "Carla and Mylee Simmermon". 2001.	216
MARK, Mary Ellen. "Header and Kelsey Dietrick". 2002.	216
MARTY, Enrique. "Perro muerto en tintorería. Los fuertes". 2007.	128

MARTY, Enrique. "80 fanáticos". 2010.	128
MCDEAN, Craig. "Megan fox". 2010.	206
MCMURDO, Wendy. "Helen" de la serie "In a Shaded Place". 1996.	221
MCMURDO, Wendy. "Lesley Victoria Morris 11.11.94". 1995.	223
MICHALS, Duane. "Rene Magritte in Bowler Hat (Multiple Exposure)". 1965.	111
MICHALS, Duane. "Man as God". 1972.	210
MICHALS, Duane. "Narcissus". 1985.	115
MICHALS, Duane. "Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty". 1998.	106
MICHALS, Duane. "Dr Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty". 1998.	110
MICHALS, Duane. "Balthus and Setsuko". 2000.	110
MICHEL, Chantal. "Freundinnen". 2008.	200
MICHEL, Chantal. "Freundinnen". 2008.	200
MICHEL, Chantal. "Freundinnen". 2008.	235
MOON, Sarah. "Coincidences". 2001.	211
MOORE, Albert Joseph. "Dreamers". 1882.	299
MORIMURA, Yasumasa. "To my Little sister: Cindy Sherman". 1998.	124
MORIMURA, Yasumasa. "Las Meninas renacen de noche VI". 2013.	144
MUYBRIDGE, Eadweard. "Occident". 1872.	147
MUYBRIDGE, Eadweard. "Ascensing stairs". 1884-1885.	148
NAVARRO DÁVILA, Iñigo. "Triunfar en el Arte". 2006.	231
NAVARRO DÁVILA, Iñigo. "Tribu Enebro". 2008.	232
NEBREDÁ, David. "Varias Obras", 2014.	64
NEBREDÁ, David. "Le Miroir, la cendre, les excréments, l'alpha et l'oméga sur le front"	
1989, 1990.	109
NEDYALKOVA. Mira. "Planet Vega". 2015.	164

NIEMI, Anja. "Room 81" de la serie "Do not disturb". 2014.	163
NIEMI, Anja. "Darlene & Me". 2015.	234
NIEMI, Anja. "Darlene & Me". 2015.	234
NONAKA, Reiko. "Double vie". 2010.	217
NONAKA, Reiko. "Double vie II". 2012.	218
NONAKA, Reiko. "Double vie II". 2012.	269
NONAKA, Reiko. "Double vie II". 2012.	271
NONAKA, Reiko. "Double vie". 2012.	267
NONAKA, Reiko, Fotografí de su archivo personal.	266
OLAF, Erwin. "People of Labyrinths 02". 2005.	183
OLAF, Erwin "Hope". 2005.	183
OLAF, Erwin. Set de rodaje para la serie "Grief". 2007	184
OLAF, Erwin. "Grace", de la serie "Grief". 2007.	185
OLAF, Erwin. "Barbara", de la serie "Grief". 2007.	185
OLAF, Erwin. "Dusk". 2009.	186
OLAF, Erwin. "Dawn". 2009.	186
OZUGELDI, Yesim. "Twins Flowers". 2014.	201
PRAGER, Alex. "Despair film Still #5". 2010.	162
PRAGER, Alex. "Maggie" de la serie "Week-end". 2010.	162
PREIML, Bernd. "What they believe...".	201
RAMOS, Lidón, "Mitología, tradición y folklore del doble en el mundo. 2015.	41
RAMOS, Lidón. "Carola de Liberto". 2012.	286
RAMOS, Lidón. "Sphinx tête de mort2. 2007.	288
RAMOS, Lidón. "Buscando a Penélope". 2009.	289
RAMOS, Lidón. "it's my party and i cry if i want to". 2008.	289

RAMOS, Lidón. "Fin de Verano". 2010.	292
RAMOS, Lidón. Bocetos previos para "Anitta Wizard". 2008.	293
RAMOS, Lidón. Bocetos previos a "Two years of fury". 2014.	293
RAMOS, Lidón. "La noche de Reyes Moon". 2014.	294
RAMOS, Lidón. "Mrs. Eggleston, Huston 1970". 2015.	295
RAMOS, Lidón. "Two years of fury". 2014.	298
RAMOS, Lidón. "Iluminación".2015.	299
RAMOS, Lidón. "La folie ordinarie". 2010.	300
RAMOS, Lidón. "Blanca". 2012.	301
RAMOS, Lidón. "Perros malqueridos". 2011.	301
RAMOS, Lidón. "Doppelgänger". 2008.	302
RAMOS, Lidón. "El huésped". 2009.	303
RAMOS, Lidón. "Twins". 2007.	303
RAMOS, Lidón. "Anitta Wizard". 2008.	304
RAMOS, Lidón. "True love". 2015.	305
RAMOS, Lidón, , "Consciente, subconsciente, inconsciente". 2015.	73
RECUENCO, Eugenio. Fotografía publicitaria.	196
RECUENCO, Eugenio. "3 años"	194
REJLANDER, Oscar Gustave. "Rejlander Introduces Rejlander...". 1865.	202
REMBRANDT. "Autoretrato". 1659.	120
REJLANDER, Oscar Gustav. "Two Ways of Life". 1857.	150
ROBINSON, Henry Peach. " <i>The Lady of Shalott</i> ". 1861.	139
ROKOTOV, Fyodor, "Catalina II de Rusia", 1780.	39
ROSSETTI, Dante Gabriel. "How they meet themselves". 1860-64.	55
SADABA, Ixone. "Clteron VI". 2002.	233

SADABA, Ixone. "Poética de la desaparición". 2006.	203
SEGAL, George. "Mujer azul sobre cama negra". 1990.	129
SHERMAN, Cindy. "Untitled #96". 1981.	124
SHERMAN, Cindy. "Untitled nº 463". 2007-2008.	125
SHYAMALAN, M. Night. "El incidente". 2008.	160
SPIELBERG, Steven. "Encuentros en la tercera Fase". 1978.	170
STIELER, Joseph Karl, "Johann Wolfgang von Goethe", 1828	39
TAYLOR-WOOD, Sam. "Soliloquy III". 1998.	113
TAYLOR-WOOD, Sam. "Soliloquy I". 1998.	182
TAYLOR-WOOD, Sam. "Crying men". 2004.	180
TORRALBA, Sandra. "Estranged Sex". 2015.	162
VELAZQUEZ, Diego. "La Venus del espejo". 1647-1651.	114
VEROTIER, J. "Multiretratos sobre las azoteas de París"	204
VLCKOVA, Tereza. "Two". 2007-2008.	204
VLCKOVA, Tereza. "Two". 2007-2008.	223
VLCKOVA, Tereza. "Mirrors inside". 2008-2009.	224
VILLENEUVE, Denis. "Enemy". 2014.	96
WALL, Jeff. "Double Portrait". 1979.	179
WALL, Jeff. "Invisible man". 1980.	174
WALL, Jeff. "Mimic". 1982.	178
WALL, Jeff. "Milk". 1984.	176
WALL, Jeff. "A sudden gust of wind (after Hokusai)". 1993.	175
WATERHOUSE, John William. "Echo and Narciso". 1903.	104
WELLS, Orson. "La Dama de Shangay". 1948.	112
WITKIN, Joel-Peter. "Face of a Woman". 2004.	64

